28me Année Mars 1941

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

Pierre Jean Jouve .... *Catacombes*
André Masson .... *Peindre est une gageure*
Georges Neveux .... *Proverbiales*
Fernand Lion .... *Secrets de Madame Bovary*
Robert Ganzo .... *Fragments d'un art poétique*
Gaston Berger .... *La Philosophie d'Henri Bergson*

CHRONIQUES

Léon-Gabriel Gros .... *L'activité poétique*
Marc Barbezat .... *C. F. Landry*

NOTES — COMPTES RENDUS

La Poésie : par Jean Rivier.
Les Livres : par Emile Dermenghem, H. Harrel-Courtès.
Le Théatre : par Jean Lambert, Léon-Gabriel Gros.
La Musique : par Gaston Mouren.

MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis

France : Le No : 8 fr. Etranger : 10 fr.

N° 233. 28me Année. Mars 1941.

Cahiers du Sud

Tome XIX. — 1er Semestre 1941

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
IMPRIMÉS

CATACOMBES

IN MEMORIAM

FERNAND DROGOUL

Je proclame en ce lieu l'espoir, de sous la terre
Où tous mes frères inouïs sont rassemblés
Quand les faces convulsées de mort sont sur la terre;
Je sens et je proclame par les entrailles
Du sombre obscur empli de clarté nue
Notre amour: il est inspiré par la trace
D'un agneau qui sourit dans les profondeurs chastes.

J'ai clamé vers toi mon Seigneur — de la terre
Que j'ai formée autour de moi contre l'abîme
Et lamentation de nos bouches unies
J'ai clamé mon erreur avec mon repentir
Et j'aperçus bientôt les couloirs sans lumière
J'ai deviné dans la sueur de l'ombre
Les yeux transfigurés de larmes de nos frères :
Et nous disons Je crois et nous baisons ton air.

*
**

Noirs inconnus, si nous allions !

Rimbaud.

O frères ! ce qui importe à la tranchée
De terre et feu de notre religion neuve
Ce sont les yeux ces immanents signaux
Anxieux dans la plus commune des prières
Et lavés par le sang versé des autres frères
Ce sont ces yeux tendus pour le noir des prières
Inépuisables de confiance et mangés
Par l'anté-Christ et par l'épaisseur de la guerre.

Que la souffrance sur l'autel du sacrifice
Encore un jour de cet empire lâche et brave
Sous les atroces coups portés dans son grand ciel
S'accomplisse ! et nous les premiers saints
D'un second Christ et d'un atroce lieu païen
Demeurons étonnés consacrés sous la terre :
Il y a gloire ici pour bouches et baisers
Et flots de feu ! pour la très sombre paix.

*
**

Hélène, les yeux clos dans la ville de guerre
Au soir, d'une rue ranime la splendeur
Vers l'arbre fort du quai sous les frontons gris fer,
Toi merveille des morts ! et sors des catacombes
Pour sauver encore une fois la patrie
Pleine de larmes; car tu aimais et défendais
La ville aussi baignée de douceur que de gloire,
Mais préférant encor son entraille de terre.

⁂

Entendez donc clameur épaisse du sous terre
La procession des morts vêtus d'espoir
Ici nous les rejoignons, nous leur donnons
Les rendez-vous obscurs de la jeune prière
Nous sommes de leur sang et ils sont de notre âme
Ensemble nous avons perdu le ciel
Ensemble nous gagnons la splendide matière
Dans une seule Personne nue imputrescible.

La nature de Dieu serait donc altérée
Par les coupes de sa colère ? Au sol couchée
Serait notre espérance châtrée tout entière ?
L'ennemi qui nous accusa de baisers infâmes
Eut-il raison de nos témoins avec nos larmes
Et peut-il nous atteindre ? Ajoutons nos ténèbres
Nous sommes faibles et croyons
Nous sommes forts et nous mourons.

⁂

Course atroce du temps dans les flammes ! Je suis
Loin de toi sous la couche de conscience amère
Caché à l'univers pour la douceur de foi
Vaincu par le silence et vainqueur de la terre
Je tremble dans le pays noir, espérant Toi.

Que ce vers soit le dernier chant le dernier tir
Du dernier enterré au sol qui va mourir.
Toujours l'angoisse pure à la pure lumière
Divine se propage à l'envers du soleil
Jusques à quand tes élus seront-ils frappés
Je pense au sang, aux routes, Sanctus Domine.

TEMOINS

C'est toujours sur l'essence du premier péché
Qu'ils pleurent : soupirer et retordre ses larmes
Détourner du vrai cœur une férocité
Et recevoir sur soi le bestiaire et les armes;
Mais combattre et prier la croix aux chairs gravée
Ce sont les biens joyeux et les sceaux de lumière
Quand deux puissants témoins disent la nuit entière.

Et la voûte avec ses baisers et ses joints
Résistante comme deux mains à la prière
Parle dans la nuit seule : ô saints puissants témoins
Avancez, ô témoins des calmes sans accès
Et de la paix universelle et des plus belles
Froideurs de l'été pur,
Des hommes sont à vos pieds nécessaires :

« O maître bien-aimé approche ma maison
Elle est noire, un soupir en a formé le faîte
A l'origine et deux fois le malheur
Y a passé ravageant le temps des moissons.

« Approche de ta main la noirceur du chrétien
Approche son désir approche ta victoire
Approche son martyre : il regarde ton bien
Eblouissant au plus épais manque de gloire. »

LAC DE PALPUOGNA

Palpuogna profond, j'invoque pour sa mort
Tes eaux bleues noires tes reculs tristes tes géants
Les rocs de passe blonde et les mélèzes d'ombre
Rêvant, car c'est aux yeux de tes reflets ardents
Qu'il rêve, chez les morts aujourd'hui de musique
Et souterrain tu étais tout entier pénombre
Pour ceux qui devaient perdre vie un jour unique
Et s'aimaient sur tes rives nues étrangement.

Eté 1940. PIERRE JEAN JOUVE.

Peindre est une gageure

AVERTISSEMENT

Ce fragment d'une conférence n'offre qu'une vue schématique des trois récentes tendances de l'activité picturale. Celles-ci, dans leur élan libérateur, ont en commun cette intention : le tableau est une objectivation de ce qui est imaginé par le peintre ; il n'est plus une imitation d'objets existant dans la réalité.

Diverses calamités semblent frapper l'art de ce temps. A la réflexion, elles se résument en un seul malaise que l'on serait tenté d'appeler « l'Unité perdue ». Mais ceci caractérise le déchirement de ce moment de l'histoire. A l'encontre de la civilisation grecque, rayonnante d'un vouloir esthétique et philosophique, la structure de la civilisation contemporaine a pour base la science qui est la dispersion même. Il ne s'agit pas de nier l'importance de la recherche scientifique, mais de reconnaître que son objet n'est pas de fixer les valeurs, et il faut déplorer l'absence d'une philosophie souveraine disciplinant les efforts épars de la connaissance. D'autre part, privé du cadre architectural — de la surface donnée — (remarquons en passant que la dernière manifestation de l'architecture digne de ce nom est le baroque : ultime expression de la fusion du nombre et du sensible), rejeté dans un désert mental, esseulé et pourtant travaillant en vue d'un autre, l'artiste authentique doit trouver pour lui-même le mouvement vers le mythe. Et aussi la recherche passionnée de l'ineffable engendre une distance désespérante entre le contenu et le conte-

nant, les moyens étant souvent en-dessous des aspirations sublimes.

L'art moderne, son aspect est triple : cubiste, surréaliste, abstrait. Cette dernière enseigne représente sur le plan psychologique la fuite inconsciente devant les contradictions que nous offre une époque déchirée, et sur le plan esthétique elle résout ces contradictions par l'absurde : proclamant l'avènement d'une représentation pure, l'abandon de tout contenu émotif, de toute allusion au réel, la forme pour la forme. Cette théorie de l'art, je la trouve hérétique.

Il nous faut ici, afin de justifier notre critique, faire retour au passé : Platon disait que le nombre est la connaissance même. Cornélius Agrippa pensait que toutes les forces de la nature peuvent se réduire en nombre, poids, mesure, mouvement et lumière, et au XIII^e siècle, un des maîtres d'Oxford, Robert Grossetête, enseignait dans son traité de « l'*Arc en Ciel* » que même une action humaine pouvait se résumer en lignes, points, angles et figures. Nous leur donnons raison, puisqu'aussi bien nous n'ignorons pas ce que la pensée occidentale doit d'essentiel à Pythagore. Nécessairement, le nombre, la géométrie, la « divine proportion » doivent faire partie intégrante de la représentation plastique. On pourrait insinuer que cette structure interne est le fondement de l'art, encore que ce mouvement puisse être tout instinctif et ne pas quitter le domaine de l'intuition. Il est donc nécessaire que le nombre et la géométrie soient intégrés dans la représentation sensible ; il n'en est pas moins déplorable que certains plasticiens, géomètres manqués, prennent le compas pour le temple, le commencement pour la fin, et se satisfassent de ce premier pas. Ils font penser à l'exemple célèbre de l'enfant qui jette une pierre dans l'eau, admire les cercles qui s'y dessinent et les considère comme un ouvrage où il trouve « l'intuition de ce qui est sien ». En accomplissant cet acte, l'enfant montre instinctivement l'impulsion qui est à l'origine de toute expression : transformer le monde extérieur, — y mettre son empreinte. Mais les pélerins de l'abstraction, eux, ne font que s'enfermer dans les lieux arides où règne *l'indifférence.*

Je vous parlerai maintenant de l'importance du cubisme. En effet, on ne saurait trop admirer l'insistance constructive qui conduisit les cubistes à l'invention d'une expression purement picturale. Mais l'originalité de cette école a trait à sa représentation, sans précédent connu, de la profondeur. Franchissant les limites conventionnelles de la troisième dimension, utilisées depuis la Renaissance, elle impose une nouvelle dimension qui n'est pas tout à fait celle de la géométrie non-euclidienne, mais qui est une certaine manière de représenter la *durée* : l'objet sur toutes ses faces est comme rabattu sur la surface plane ; il est montré au spectateur immobile comme si celui-ci se déplaçait. Cette étonnante tentative conduisit par ailleurs les cubistes à une connaissance nouvelle des intervalles, connaissance sans laquelle la figuration plastique quitte la voie impériale de l'art pour n'être plus qu'un amusement à la merci des inconstances de la mode. Les dits intervalles sont chargés d'autant d'énergie que les figures qui les déterminent. L'ignorance de cette loi capitale de la grande peinture situe à son rang le peintre superficiel qui se contente de disposer au « petit bonheur » des choses plus ou moins excitantes devant un *fond*. Dans ce cas, il ne s'agit plus de l'espace, il ne s'agit que de l'*Etendue* telle que nous la restituent « bêtement » l'appareil photographique et la peinture académique. Dans la peinture cubiste, ce sont les objets déterminés par le peintre, ou plutôt leur dynamisme, qui crée l'espace et qui donne au tableau son homogénéité. D'autre part, cette science des intervalles fait comprendre la grandeur de Seurat, de Matisse.

Cependant, les quelques grands peintres qui illustrèrent le cubisme ne purent, de leur propre mouvement, dépasser le dualisme suivant :

a) l'abandon à l'irrationnel en tant que moyen d'expression;

b) la détermination la plus rationnelle dès qu'il s'agit du thème.

Se limitant à la peinture d'ustensiles familiers (héritage, entre autres choses, de Cézanne) et de figures *pétrifiées* dans leur construction, s'opposant à la représentation des instincts profonds, de la vision de l'Univers, s'interdisant l'expression de ce qui est à la

racine de l'être : la faim, l'amour et la violence, ils laissèrent la porte ouverte à une nouvelle révolution : tel un rayon cosmique l'illumination surréaliste vint changer la *nature* de cette bonne volonté à l'égard de l'irrationnel.

*
**

Pour nous, jeunes surréalistes de 1924, la grande « prostituée » c'était la raison. Nous jugions que cartésiens, voltairiens et autres fonctionnaires de l'intelligence, ne l'avaient fait servir qu'à la conservation de valeurs à la fois établies et mortes, tout en affectant un non-conformisme de façade. Et, accusation suprême, de lui avoir donné pour besogne mercenaire de persifler « l'Amour, la Poésie ». Cette dénonciation fut faite par notre groupe avec une extrême vigueur. La tentation fut grande alors d'essayer d'opérer magiquement sur les choses et d'abord sur nous-mêmes. L'entrainement était tel que nous n'y devions résister : ce fut dès la fin de l'hiver 1924 l'abandon frénétique à l'automatisme. L'expression est restée.

Objectivement, j'ajouterai qu'à cette immersion dans la nuit, (dans ce que les romantiques allemands appellent le côté nocturne des choses), et à l'appel toujours désirable du merveilleux, se joignait le jeu : le jeu sérieux.

Je nous revois. Nul n'était sur le point de se demander alors, étourdis que nous étions par notre magie, vaine ou efficiente, si « le contraire d'une faute n'était pas une autre faute » — ainsi, un siècle plus tôt, Friedrich Schlegel s'était posé cette question, qui illumine merveilleusement et d'un trait l'ironie romantique.

Certainement, dès les premières conquêtes surréalistes, la question aurait dû se poser de savoir si l'abandon à l'imagination associante devait être dépassé. Certains d'entre nous ont, depuis, répondu par l'affirmative. Le danger de l'automatisme est sans aucun doute de n'associer souvent que des rapports inessentiels et dont le contenu, disait Hegel, « ne dépasse pas celui qui est contenu dans les images. » Il est juste d'ajouter cependant que si dans la recherche philosophique la loi capitale est de se méfier de l'association des idées, il n'en est pas tout à fait de même

dans la création artistique, qui est par essence intuition sensible. Le processus des images, l'émerveillement ou l'angoisse de la rencontre, ouvrent une voie riche en métaphores plastiques : *un feu de neige*. De là son attrait et sa fragilité : de se satisfaire trop aisément et de s'éloigner à la fois de la loi du nombre et de la connaissance tactile du monde.

Quoi qu'il en soit, nous fûmes quelques-uns à craindre « l'autre faute » : de faire de l'appel à l'inconscient quelque chose d'aussi borné que le rationalisme honni, mais en vain. Vers 1930, cinq ans après la fondation du surréalisme, apparaissait en son sein un fléau redoutable: la démagogie de l'irrationnel. Celle-ci devait pour un temps conduire le surréalisme pictural au poncif et à l'approbation mondaine. Pauvre conquête que celle de l'irrationnel pour l'irrationnel, triste imagination que celle qui n'associe plus que des éléments usés en vérité par la morne raison. Matériaux ternis par la paresseuse habitude, par la mémoire (j'y reviendrai) et ramassés un peu partout : dans les ouvrages de « Physique amusante », dans les magasins d'antiquités et dans les magazines de nos grands-pères.

Ainsi, à son tour, le surréalisme s'enfermait dans un dualisme incomparablement plus grave que celui du cubisme; au rebours de celui-ci, le dualisme surréaliste consistait :

a) à libérer la ménagerie psychique, ou tout au moins à feindre cette libération pour s'en servir comme thème;

b) à s'exprimer avec les moyens qui trainèrent dans les académies du siècle dernier. La redécouverte du vieil horizon, celui de Meissonnier, mit le comble à cette perversion réactionnaire. La régression s'accomplissait avec une insolence parfaite. Les admirables réalisations de Seurat, de Matisse et des cubistes furent considérées comme nulles et non avenues. Leur conception exaltante de l'espace, leur découverte de moyens essentiellement picturaux furent tenues pour un héritage encombrant et qu'il s'imposait d'abandonner.

Fallait-il se conformer à ce nouvel académisme ? Non.

Au contraire, la tâche s'imposait, hautaine, d'en

venir à une conception rigoureuse des conditions de l'œuvre d'imagination.

Et d'abord de poser ce principe que l'artiste imaginatif ne pouvant composer son œuvre qu'avec des éléments existant déjà dans le réel, il était capital que, les yeux ouverts sur le monde extérieur (ceci lui arrive!), il ne voit pas les choses dans leur généralité apprise mais dans leur individualité révélée : il y a un monde dans une goutte d'eau qui tremble au bord d'une feuille, mais dans celle-là seulement, quand l'artiste et le poète ont le don de la voir dans l'immédiateté.

Cependant, que l'on ne s'y trompe pas, cette révélation ou connaissance inspirée, ce contact avec la nature ne sont profonds que dans la mesure où ils ont été préparés par la réflexion, par la méditation intense de l'artiste. C'est de cette manière seulement que la révélation sensible peut enrichir la connaissance. La tendance de se laisser envahir par les objets, le moi n'étant plus que le vase qu'ils remplissent : cette absorption ne représente guère qu'un degré très bas de la conscience. De même, l'appel inconsidéré aux puissances souterraines, l'identification superficielle avec le cosmos, le faux « primitivisme » ne sont que des aspects d'un panthéisme facile.

Il y a lieu ici de faire la différence avec l'esprit extrême-oriental, qui tout naturellement n'accorde à la personne que peu d'importance, pas du tout d'indépendance, de liberté; laissant toute l'indépendance à l'universel, à la substance absolue. Ce mouvement est difficilement compris par les Occidentaux, ou devient chez eux, le plus souvent, inauthentique.

Résumons les conditions majeures de l'œuvre d'imagination ayant quelque chance de durer.

Nous avons vu que l'automatisme — l'investigation des puissances de l'inconscient — les rêves, les associations d'images ne donnent que des matériaux. De même, les thèmes que nous offre la Nature (les éléments et les règnes).

La puissance réelle d'une œuvre d'imagination, l'effet de surprise aboli, sera donc le résultat des trois conditions suivantes :

1° L'intensité de la méditation préalable.

2° La fraîcheur du regard sur le monde extérieur.

3° La nécessité de connaître les moyens picturaux propres à l'art de ce temps. (Il y a lieu aussi de ne pas oublier que la réflexion de Delacroix : « Une œuvre figurative doit être avant tout une fête pour les yeux », demeure d'une entière vérité).

Est-ce à dire qu'il faudra donner le pas à la réflexion sur l'instinct ou à l'intelligence sur ce qu'il est convenu d'appeler l'inspiration ? Nullement : la fusion des éléments hétérogènes mis en jeu par le peintre-poète s'accomplira avec la rapidité fulgurante de la lumière. L'inconscient et le conscient, l'intuition et l'entendement devront opérer leur transmutation dans la sur-conscience, dans la rayonnante unité.

André MASSON.

Proverbiales

1

LA REPASSEUSE

Tout en repassant,
Je passe et tu passes,
Tout en repassant,
Je passe le temps.

Où sont mes quinze ans ?
Je passe, je repasse,
Je les ai perdus
Sous un mouchoir blanc.

Ils ont dû rester
Dans notre lessive
Avec mes mains fines
Et Jack le marin.

Je les retrouverai
Quand je serai morte,
Je les retrouverai
Quand je repasserai.

2

L'ASSASSIN

L'assassin fuyant les agents
Souffle à grands cris contre ma porte:
Prenez, prenez mes vêtements,
Que je sois nu et sans souci;

Jetez-les vite au fond du puits
Et tous les juges y descendront
Du plus petit jusqu'au plus grand
Qui met cent ans pour s'habiller.

Et cette foule qui me poursuit
Et m'a vu naître à l'instant même
Et puis je vous dénoncerai
Pour être vivant, vous aussi.

3

LES SOUCIS

Ce sont les soucis,
Disait l'hôtelière;
Ce sont les soucis,
Disait son mari.

Ce sont les soucis,
Disait le client;
Ce sont les soucis
Disait la bouteille.

Et quand les soucis
Demandèrent une chambre,
On leur répondit
Que tout était pris.

4

LA ROBE

La robe qu'on laisse tomber,
La nuit, dans la forêt,
La robe qu'on laisse tomber
Revient seule au village.

Elle frappe à la porte,
A la porte des parents,
Ouvrez, ouvrez, dit elle,
Pour sauver votre enfant.

Retourne, lui dit la mère,
Retourne d'où tu viens,
Quand j'avais dix-huit ans
J'en faisais tout autant.

5

LE NOUVEAU-NE

Si c'est une fille,
Nous la ferons rire.
Si c'est un garçon,
C'est nous qui rirons.

Parents, mes parents,
Ne riez pas tant :
Ne savez-vous pas
Que je vois vos peines ?

Ne voyez-vous pas
Le long de la Seine
Que tous les passants
Sont devenus grands ?

Qu'il en vient le jour,
Qu'il en vient la nuit,
Du Quai de Bercy
Au Pont de Suresnes,

Avec des aiguilles,
Avec du fil blanc
Pour coudre vos peines
Jusqu'à votre enfant ?

6

LA CHARITE

J'ai trois enfants dans ma cuisine,
J'ai trois cuisines au bord de l'eau;
Dans l'une, j'y trouve mes voisines,
Dans l'autre, j'y lave mes rideaux.

Dans la troisième, il y a un navire,
Un grand navire couvert de voiles,
Et mes enfants soufflent dessus
Lorsque se lèvent les étoiles.

Ils sont trois cents, ils sont trois mille
Et je demande la charité
Aux passants de toutes les villes
Où ce navire aura passé.

7

LE POISSON GRIS

Le printemps commence
Par un poisson gris
Qui monte les rivières
Jusqu'au cœur des filles,

Qui monte l'escalier
Et frappe à la porte :
Ouvrez, ouvrez vite,
Le pêcheur m'a pris;

Ouvrez, ouvrez vite,
Le pêcheur m'emporte,
Et moi avec vous,
Et vous avec lui.

8

LES TAUREAUX

Aux abattoirs de Vaugirard
Un jeune taureau qui va mourir
Beugle doucement sur Paris.

Où que vous soyez par le monde
Voici venir dans votre nuit
Tous les taureaux qui lui répondent.

Ils s'écoulent dans votre corps
Et disparaissent en beuglant
Dans une nuit plus noire encore.

Et nous ? Qui donc se lèvera
Quand nous serons assassinés
Sur ce trottoir où tout s'en va ?

Qui donc viendra, criant nos cris,
Sur ce trottoir où tout s'efface
Et qui déjà n'est plus ici ?

Georges NEVEUX.

Secrets de Madame Bovary

Tous les grands romanciers du XIXe siècle ont été des romantiques désabusés. La réalité qui les entourait était trop puissante depuis la Grande Révolution bourgeoise pour être ignorée. Elle s'imposait. Tous l'acceptaient, s'y soumettaient ou allaient à son encontre avec curiosité. Cette réalité présente était du reste gonflée de tant de nouveautés créatrices, que déjà de ce fait elle attirait à elle les artistes créateurs. Mais d'un autre côté ils n'oubliaient pas les tendances de leur jeunesse, et eux tous (tant Stendhal que Balzac, que Flaubert ou Zola) sont restés dans leur couche souterraine des romantiques parfaits. Ils gardaient ainsi au-dessous de leur profonde connaissance ou de leurs observations de la réalité contemporaine l'autre réalité de leur romantisme. Sans le savoir, ils restaient empreints de cette double réalité intérieure. Quelle clairvoyance leur donnait ce voyage, ce va-et-vient continuel entre les deux modes ! Le présent contemporain avec toutes ses mœurs, ses intérêts d'argent, ses habitudes, ses événements politiques et économiques leur était mi-étranger, car à moitié ils résidaient encore dans leur passé; ce présent qui était familier et journalier pour les autres, eux qui venaient de loin le découvraient, ils avaient vis-à-vis de lui le plus singulier mélange de sympathie, de colère, de terreur, d'étonnements, de mélancolie et de curiosité. La chronique de leur propre temps se changeait pour eux en romans historiques, parce qu'ils contemplaient leur présent avec un éloignement intérieur : tantôt ils en voyaient les plus grandes lignes, tantôt ils avaient cette minutie qu'on a pour les choses qui n'existent plus et qu'on essaie de faire revivre par la mémoire. (Balzac a appliqué la méthode de Walter Scott à son entourage : l'époque de la Restauration

et de Louis-Philippe était son Moyen-Age. Chez Stendhal et chez Flaubert, l'éloignement nécessaire est encore plus grand par la haine et le mépris). Leur regard perforait comme une vrille les choses réelles; eux, ces ex-romantiques, entraient dans la réalité de l'époque plus avant que les bourgeois qui la possédaient ou l'avaient créée, ils faisaient plus réel que le réel à l'aide d'un apport qui en vérité venait d'un monde contraire.

Les passions dépeintes dans ces romans du XIX^e^ siècle ont encore l'envergure, le rythme, l'ampleur, le dynamisme de la meilleure école romantique, ce sont des Peaux de Chagrin, où l'on voit la volonté se dévorant progressivement elle-même par l'ardeur du désir. Mais quel désir ? Il s'applique à un élément qui est le contraire de tout ce qui était familier aux romantiques purs : tantôt c'est un goinfre comme le Cousin Pons, ou comme Hulot un amant ardent, mais de la plus basse sensualité, ou un Faust à la recherche de l'Absolu, mais qui se débat avec les difficultés d'argent pour faire ses expériences, ou des ambitieux fous de désir d'arriver, mais avançant à petits pas lents, avec toute la description de leurs dépenses, de leurs dettes et de leurs diffcultés. Tout ce qui dans la passion romantique était oublié a maintenant le même droit d'existence qu'elle-même et en fait partie. Autre jonction : l'âme romantique avait été ivre de couleurs, de sons, mais toutes ces nouvelles sensibilités avaient été comme des tentatives dans le vague. Le monde moderne apportait, par contre, des faits précis, de sorte que ces désirs trouvèrent alors seulement leur nourriture. De là cette plénitude spirituelle-sensuelle des paysages chez Flaubert : d'une part ils sont d'une exactitude scrupuleuse, d'une sécheresse scientifique, de l'autre, ils sont des rêves panthéistes. Tous ces paysages sont comme des amphibies plongeant dans deux éléments différents. Cette jonction inattendue du romantisme pur et du réalisme bourgeois, qu'on aurait à priori cru impossible, a été la grande chance esthétique du XIX^e^ siècle. Peut-être sa réalité seule, sans autre apport, n'aurait pas suffi pour créer de la beauté. Ou plutôt la chance fut que le monde moderne a pu s'insérer dans tout ce que l'esprit romantique avait demandé et recherché. Le

laid comme contraste du beau avait été un des postulats esthétiques du romantisme — et cette laideur était là en profusion dans la société moderne, on n'avait plus à inventer les grotesques et les démons; les difformités s'offraient et venaient à la rencontre. Quel plaisir de les retrouver dans le réel, qu'on pouvait encore augmenter et enrichir ! De même, le tourbillon dionysiaque des choses tant réclamé par les romantiques, on le retrouvait dans les affaires d'argent, dans les chiffres, les contrats, les hypothèques et les placements, et dans tous les changements sociaux. Tout cela ne se savait pas si dionysiaque, si ardent, si mouvementé, et peut-être qu'en vérité cela ne l'était que très peu. Mais qu'arrivent ces autres, ces étrangers encore mi-romantiques avec leur discipline, leur enseignement, leurs doctrines ! Tout s'y prêtait, ils n'avaient qu'à les appliquer. Autre jonction : les romantiques aimaient les contrastes, les antithèses. Dans leur école, elles étaient restées verbales, rhétoriques ou intentionnellement construites. Or cette société bourgeoise offrait elle-même les plus violents contrastes, soit par la différence de ses classes, soit par les hauts et les bas de la fortune, soit par des extrêmes de pauvreté, d'honnêteté et du déchainement de l'égoïsme, qui dans une société complètement libre n'a plus aucun frein. C'est dans cette société moderne qu'on pouvait trouver l'antithèse de la grandeur et de la décadence de Biroteau ou d'un avare comme Grandet accompagné de la figure céleste de sa fille. Ce qui par les romantiques avait été seulement senti ou désiré, était devenu la réalité même : il ne fallait que savoir se reconnaître en elle. Autre jonction qui se retrouve chez tous ces romanciers : à la suite de Shakespeare et de Calderon, les romantiques purs s'étaient appliqués à imiter leur mélange du tragique et du comique. Là encore, combien de possibilités donnait le monde moderne si incohérent par sa liberté, si impur dans son essence ! Le tragique et le comique s'y côtoyaient, on n'avait qu'à l'étudier exactement, qu'à le copier, il eût été impossible de rendre cette réalité sans employer les deux masques à la fois. Pour s'emparer de cette société, il fallait que les deux alternent encore plus rapidement que chez Shakespeare.

De ces deux éléments, âme romantique et société bourgeoise capitaliste, l'art a fait un seul être, effrayant, étonnant comme un Centaure. Tous ces romans sont des créations mythologiques. Et comme le Centaure, à côté de sa double puissance, était toujours affecté d'une singulière souffrance d'être moitié cheval, moitié être humain, de même une douleur continuelle était non pas dans ces créations du XIXe siècle, mais dans leurs créateurs: pour que l'œuvre donnât l'apparence de l'unité, ils devaient d'autant plus porter en eux-mêmes toute l'angoisse et les troubles de la double existence. Les deux plus heureux furent sans doute pourtant Balzac et Zola, les deux plus inquiets et les plus souffrants Stendhal et Flaubert.

Toutes ces jonctions s'incarnent et deviennent un personnage dans Emma Bovary. Chez les autres romanciers on les trouve dans la trame de leurs œuvres et dans leurs moyens d'investigation. Dans le roman de Flaubert, au lieu de rester secrète et anonyme, cette jonction occupe le centre et devient visible et palpable : c'est elle, Emma Bovary même, de sorte qu'ici il y a l'entente la plus intime entre le sujet et la méthode. Chaque paysage, chaque scène, chaque partie de l'action, même quand Emma est absente, est du Bovarysme appliqué. Elle qui aime tant les miroirs, en est entourée tout le temps. Si la description de la société de province ou des affaires d'argent, ou des maladies était du réalisme pur, il y aurait une scission entre tout cela et le personnage d'Emma, mais, comme nous l'avons vu, le réalisme est suraccentué, faussé, c'est un réalisme romantique; elle, dans laquelle le romantisme domine, est une romantique réaliste. Ainsi elle n'est jamais une étrangère au milieu de l'œuvre, elle baigne dans ses eaux et peut y voir son image renversée. Une question qu'on peut se poser serait : où la jonction réaliste-romantique est la plus serrée, au point de ne plus pouvoir en analyser les éléments ? Est-ce dans les paysages et les scènes de l'œuvre ou dans Madame Bovary même ? En elle, la jonction s'opère avec plus d'évidence; dans le reste de l'œuvre, elle est plutôt cachée dans la pénombre. « Ah ! pourrait-on gémir sur elle, « si elle avait été une romantique pure, une vraie Dona Sol ou Corinne ! » Alors elle aurait la for-

ce de mener chaque aventure dans un seul style jusqu'au bout, tandis que chez elle, chacune commence dans le vrai romantisme pour se terminer en vrai réalisme, en ayant l'air de se briser comme un bâton plongé dans l'eau. Pour une vraie romantique qu'Emma n'est pas, le romantisme est la réalité même, jamais il n'en est abandonné, rien ne peut arriver qui le désillusionne ou qui gâte son rêve; elle, par contre, est une paysanne-bourgeoise, donc doublement réaliste. Don Quichotte, qui même lorsque l'aventure finit mal, englobe cette fin dans son système et y voit l'œuvre d'un génie malin, a raison, il reste dans sa réalité; Emma, par contre, trahit continuellement sa propre cause. Elle se réveille, voit très clair, elle porte en elle-même son Sancho, qui fait les remarque dénigrantes. Aussi comme elle n'est elle-même que mi-convaincue, elle n'arrive à entrainer Rodolphe ou Léon qu'un bout de chemin, puis c'est elle qui faiblit. Les deux tendances contraires ont en elle la même puissance. Il règne dans sa figure, malgré toute son agitation, un équilibre, un calme classique, exactement comme dans les paysages du roman, qui contiennent aussi d'une manière parfaite la jonction des contraires. Pareille perfection peut-être n'a pu être atteinte que justement au milieu du siècle; alors le romantisme avait déjà faibli, il était vieux et usé, mais sa valeur et sa durée lui donnaient encore un poids suffisant. De l'autre côté, la réalité du monde réel bourgeois n'avait plus la nouveauté ardente, la fougue irréfléchie du temps de Balzac, il régnait aussi dans ce monde un moment d'accalmie, il avait atteint une maturité automnale. C'est alors que la méthode du romantisme-réaliste, si audacieuse, qui était longtemps restée inconnue ou inconsciente aux créateurs eux-mêmes, put se dévoiler et s'incarner dans un personnage, dans une femme de province.

Dans cette jonction, il y a des moments où le romantisme est encore accepté et confirmé dans toute sa pureté. Mais à mesure que la réalité approche, c'est elle qui obtient le consentement; le Oui se déplace, la position prise vis-à-vis du romantisme devient de plus en plus négative jusqu'au Non complet. Cette gamme se trouve dans chaque personnage, dans chaque scène; ainsi la liaison d'Emma et de Rodolphe égale

la grande passion de Don Juan et de Donna Anna ou de Ruy Blas et de la Reine. Mais — quand nos deux héros se parlent — ils échangent des poncifs fixés, qui font partie d'une phraséologie romantique surannée. Le romantisme partiellement confirmé est mis en doute et nié. Flaubert lui-même avait traversé dans sa jeunesse avec ferveur tous ces Oui, jusqu'à sa maturité où il atteint le Non avec autant de ferveur, tout en restant toujours prêt à rebrousser chemin. Et comme sa jeunesse correspondait à l'époque entre 1830 et 1850, et que ses maîtres romantiques dataient même de 1830 à 1800, nous plongeons toujours avec lui dans cette première moitié du siècle. Cette gamme des Non et des Oui vis-à-vis du romantisme est aussi une gamme des temps, qui nous reconduit de 1850 jusqu'à 1800. Chaque personnage, chaque scène, souvent une seule phrase exécute cette courbe, et encore une autre, celle entre deux espaces : car Madame Bovary ne serait pas possible comme Parisienne; à Paris on avait déjà cessé de croire aux choses romantiques quand elles étaient encore pour la province une nouveauté, vers laquelle on pouvait tendre de toutes ses forces. En tant que Madame Bovary est réaliste, elle appartient au milieu de Paris; en tant qu'elle est pure romantique, elle est une provinciale, qui se croit progressive, mais qui au fond conserve ce qui est déjà périmé, comme une paysanne romaine continuait à croire aux lares. Elle appartient à deux espaces, comme à deux époques : sans le savoir, à part ses voyages entre Yonville et Rouen, elle en fait toujours un autre (celui que Flaubert faisait) entre Paris et la province. Un espace dit Oui au romantisme, non à la réalité; l'autre espace dit le contraire. Cet arc-en-ciel des Oui et des Non est par lui-même une beauté. Presque chaque grande œuvre le possède, ainsi chez Corneille il y a tous les Non contre le théâtre espagnol et en même temps tous les Oui, ou l'art de la Renaissance est le Non le plus violent dirigé contre l'art gothique, tout en subissant encore ses influences. Les contradictions inacceptables du point de vue logique sont des plus favorables pour l'esthétique, qui a ses catégories indépendantes.

Dans Madame Bovary, les comparaisons sont les représentants du romantisme intégral, comme des îles

qui seules subsistent après l'engloutissement du continent auquel elles appartenaient. Du monde de Byron, de Chateaubriand, de Delacroix, de Victor Hugo, voilà ce qui reste : vestigia antiqua. Au-dessous de toutes les descriptions exactes et grises, elles acquièrent une splendeur redoublée, rarement la beauté romantique a été si somptueuse. Qu'importe alors la place qu'on lui donne ! Au contraire, dans l'étroitesse du volume qui lui est concédé dans une comparaison, elle obtient une force nouvelle : la pesanteur de la couche supérieure la comprime. Combien ce sort de finir sa carrière souterrainement, comme des Dieux changés en démons, devait convenir au romantisme, qui avait tant aimé la nuit et la déchéance ! Puis le romantisme le plus pur apparaît aussi dans les moments suprêmes de l'héroïne, à la cîme de son âme. Alors, quoique rarement, Emma non seulement atteint René et Lara, mais elle fait encore un pas au delà d'eux. Flaubert n'a pas seulement accepté l'héritage romantique, il l'a augmenté. Des mots d'Emma, tels son « j'ai lu tous les livres », se retrouvent dans une poésie de Mallarmé. A l'autre bout de la gamme toutes les tares, les erreurs, les faiblesses du romantisme sont démontrées. Le roman est une satire littéraire contre la littérature de l'époque précédente, comme le Don Quichotte était dirigé contre les livres chevaleresques. Emma dans une exaltation religieuse s'achète un prie-Dieu gothique, elle a l'ennui, la mélancolie, les déceptions, le sentiment de supériorité, les désirs de la mer et de l'Orient, l'acharnement sur les souvenirs (car elle seule dans le roman a de la mémoire), les regrets, les étonnements, les espoirs; la rapidité avec laquelle elle traverse tous ces états d'âme est comique, c'est comme une revue du romantisme, un galop final. Nous rions; de suite après, nous sommes forcés de nouveau de la prendre au sérieux et nous devenons romantiques avec elle. Souvent le Oui et le Non se suivent et s'entre-choquent, comme dans une poésie de Heine. Combien précisément le romantisme, qui s'était tant exercé à l'ironie, se prête à ce jeu, dirigé maintenant contre lui-même ! Puis cette même gamme est jouée pour la réalité, tantôt affirmée, tantôt niée, reconnue comme fausse et ridicule; ainsi contre la médecine, il y autant de moquerie que chez

Molière, Charles et Homais sont des figures du Malade imaginaire ou de Monsieur de Pourceaugnac; à d'autres moments, cette même médecine est considérée comme toutes les sciences avec le plus grand respect. Nous trouvons dans ce roman du réel pris au sérieux, puis au comique, de même que le romantisme y est traité tour à tour positivement ou négativement. Nous n'assistons pas seulement à la jonction réaliste-romantique toute faite, mais à toutes les phases de sa formation. Souvent une figure est traitée d'abord à la manière romantique, puis avec réalisme, pour retourner finalement au romantisme : ainsi le mendiant et sa maladie sont décrits dans le style de la science médicale la plus exacte; peu après, il devient une figure fantastique, exagérée à la manière de la Cour des Miracles, puis il est de nouveau inséré dans la vie journalière, mais à la fin, dans la scène de l'agonie d'Emma, il apparait comme le messager de l'Enfer et de la nuit éternelle. Le moment où la jointure se fait peut et doit nous échapper même. Les éléments se rapprochent, se distancent, s'interchangent. Nous accompagnons toutes ces phases de la métamorphose comme chez une Daphné, dont le corps est encore humain, tandis que ses membres sont déjà devenus des branches de laurier et que les doigts sont en train de se transformer en feuilles.

La cadence très mystérieuse de la forme, que Flaubert appelait le « style », accompagne toute l'œuvre. Tantôt elle réside dans le développement intérieur des phrases, tantôt elle peut aussi jouer entre elles, entre une longue et une courte ou entre deux courtes ou même entre de nombreuses phrases combinées. A part tous ces rythmes sensibles à l'oreille, il y en a encore d'autres ; à chaque alinéa une nouvelle strophe commence : on l'entend, et surtout on la voit. Flaubert a cru à l'isolement de son « style », qui ne devait pas plonger dans les eaux troubles des faits réels ni dans celles des rêves et des désirs romantiques. Le style devait avoir vis-à-vis du contenu une non-identité extraordinaire. Mais prenons un exemple; nous lisons à la dernière page : « Monsieur Canivet accourut. Il l'ouvrit et ne trouva rien. Quand tout fut vendu.... » Ce « rien » et ce « tout » opposés forment une véritable antithèse très romantique, dans laquel-

le il s'agit d'un côté de l'anatomie, de l'autre d'une saisie judiciaire, donc de deux faits très réels. Donc ces deux phrases, qui se côtoient, sont une jonction du romantisme et du réalisme, et comme telles une tension et une cadence leur sont déjà immanentes. Ne donnent-elles pas comme un arc tendu aussi un son extérieur, précisément celui que Flaubert recherchait toujours ? S'il dédaignait le réel autant que le romantisme, et s'il était en quête d'un Au-delà, il avait raison en croyant le trouver dans son style, qui contient, en effet, encore autre chose que les deux éléments. Mais ce créateur le plus conscient, le plus inconscient, se trompait en croyant que le style seul atteignait le point merveilleux de l'Au-delà. Celui-ci est déjà dans la jonction qui est partout dans l'œuvre et qui est sa grande puissance intérieure.. Car le même qui travaillait la cadence du style, opérait aussi le triage du contenu et le choix de ses éléments. Si le texte était seul, déshabillé de sa forme, il contiendrait déjà la même espèce de précieuse beauté : au-dessous du style auditif et visuel qui est à la superficie, il y en a un autre, caché et anonyme. L'un est la répétition, le double de l'autre, sans qu'on puisse savoir lequel des deux aurait la priorité. Là où le style n'use pas directement des mêmes moyens que le contenu, il emploie des beautés similaires, qui peuvent aisément s'associer à celles de la substance. Une fois que l'on a reconnu que le style n'est que le symbole de ce qui se passe dans la substance du roman, on peut l'employer comme guide pour des beautés, que cette forme éblouissante risquait de cacher et qui sont identiques à elle.

Ainsi une des belles particularités du style est la musique de ses alternances. Mais alternance il y a déjà dans les deux titres, tout le roman a deux foyers, comme une ellipse : d'un côté un Moi romantique, de l'autre les Mœurs de province. Dans Werther ou Lara ou Corinne, un seul de ces deux éléments régnait. Le Moi d'Emma a aussi une tendance à s'isoler, les autres, même ses amants, ne sont pour elle qu'un prétexte. Mais presque toujours le chœur est présent, l'entoure, fait ses réflexions. Même à son agonie, il y a ce double jeu : « Tous s'approchèrent » (c'est le chœur) « Emma n'existait plus » (c'est l'individu). De

temps à autre elle attire dans son orbite un partisan de la communauté, tant Rodolphe que Léon deviennent un Moi par la grâce du personnage d'Emma, bientôt ils rentrent de nouveau dans la société générale. Elle-même, du reste, s'en approche parfois et risque de s'y fondre : après la maladie qui suit sa rupture avec Rodolphe, elle est si faible qu'elle commence à faire partie du petit cercle des dames de Yonville, elle n'est plus qu'une parmi d'autres. Son besoin de se rapprocher de l'Eglise est aussi un désir de perdre son Moi isolé et dangereux. Elle se ressaisit rapidement : au fond, elle est sans groupe, sans milieu. Alors entre elle et les bourgeois, il y a forcément une alternance comme celle du chœur et de l'individu dans le théâtre antique. Les deux possibilités humaines sont complètement séparées et pourtant en correspondance, elles se répondent comme d'une rive à l'autre. Emma est ou croit être active; un chœur n'agit jamais, son essence est la passivité; pourtant par sa masse, il a malgré cette inactivité de la puissance. Dans le roman il survivra à Emma, dont l'histoire n'aura été qu'un accident pour la province qui a plus de durée qu'elle. Par suite de l'imbécillité des bourgeois qui le composent, c'est du reste un chœur comique, du moins aussi longtemps qu'il parle; aussitôt que la société est décrite dans son silence, on sent dans ce bourg, dans Rouen, dans la cathédrale, dans toute cette démocratie, quelque chose de sombre, de grave et de fort. De son côté, le Moi se sent tragique et quand Emma réussit à l'être, elle s'éloigne le plus du chœur, la tension de la belle alternance augmente encore. Mais tant de fois son Moi n'est que fictif, ou bien ce qu'elle croit sublime et intelligent est tout aussi bête que ce que disent et font les bourgeois, alors elle devient aussi comique que le chœur et se rapproche de lui sans le savoir.

Continuellement, il y a des groupements. A l'arrivée des Bovary à Yonville dans l'auberge, immédiatement se forme d'un côté le quatuor Binet, Charles, Homais et l'aubergiste, de l'autre le duo de Madame Bovary et de Léon. Souvent l'opposition des voix est toute intérieure, comme dans cette nuit merveilleuse où Charles et Emma rêvent l'un à côté de l'autre, elle à sa fuite projetée et à tous les sites romantiques, lui

à l'établissement bourgeois de sa fille. Homais et le curé Bournisien sont le grand duo du cléricalisme et du voltairianisme; pendant la veillée du corps d'Emma, ils se combattent, puis se réconcilient; dans cette autre nuit merveilleuse, c'est plutôt un trio, car Emma est encore là, même morte elle témoigne pour son monde, qu'elle représentait, et sa voix semble s'ajouter à celles des deux vivants. Il y a les grands ensembles, tels les Comices, avec le chœur de la foule démocratique et le duo Emma-Rodolphe à la fenêtre : tout y est ordonné, les discours bourgeois et le duo s'entremêlent comme les répons de la messe, le rythme s'accélère, ce ne sont plus que des monosyllabes, puis le chœur domine de nouveau comme au début, à la fin on n'entend plus qu'une voix isolée, celle d'Homais dans son article de journal. Un autre grand ensemble est la scène du théâtre à Rouen, où dans l'opéra de l'œuvre est inséré l'opéra qu'on joue, comme il y a une scène sur la scène dans Hamlet. Le plus grand ensemble est la scène de l'agonie, qui malgré son agitation anarchique n'est nullement désordonnée, mais strictement rythmée et partagée par trois arrêts; le premier quand le grand médecin apparaît avec le calme d'un dieu terrestre; le drame s'arrête, la vie de ce médecin est décrite d'une manière épique comme si rien ne se passait autour de lui. Deuxième intermède, cette fois comique : la réception et le dîner des deux médecins chez Homais avec la consultation de tous les malades du village dans la pharmacie. La troisième station est l'extrême-onction : toute la vie d'Emma y apparaît dans un dernier raccourci. Cette scène est le premier grand finale, le second est à la fin du livre et réunit tous les acteurs qui apparaissent à la rampe, comme dans le Quintette à la fin de Don Juan, de Mozart : nous apprenons par un faire-part le mariage de Léon; M. Homais est décoré, c'est son apothéose; Charles se rencontre avec Rodolphe; quant à Emma, elle prend encore part à l'action, son esprit est présent comme celui de César après sa mort chez Shakespeare ; personne n'est oublié, ni Justin, ni la domestique Félicité, ni la petite fille des Bovary. Quelle singulière correspondance entre la qualité du style et tout cet ordre de duos, de trios, de chœurs et de finales !

Un ordre encore plus important : dans le premier amour d'Emma, Rodolphe lui est supérieur, il la domine, dirige l'aventure à son gré; dans son second amour avec Léon, c'est elle qui mène l'aventure, cette fois l'homme est l'inférieur, le subordonné. Emma est ainsi tantôt victorieuse, tantôt vaincue. S'il n'y a qu'un des côtés de la puissance, celle-ci est la chose la plus terriblement réelle; mais aussitôt que ses deux possibilités se suivent, elles se tiennent en équilibre. Autre balance : la vie d'Emma décrit une ligne de décadence presque continuelle, qui par sa courbe mathématique a déjà une beauté. La ligne contraire est l'ascendance. La beauté augmente encore, quand les deux se présentent à la fois et s'entrecroisent, comme la ligne de Hamlet et celle de Fortinbras. Madame Bovary perd sa fortune, meurt, entraîne dans son désastre son mari et sa fille; la famille Homais parallèlement prospère, s'établit et dure pour toujours. Un autre ordre est la répétition des mêmes choses : les deux endroits de province, d'abord Tostes, puis Yonville, se ressemblent à s'y méprendre. Une autre espèce de répétition résulte des déceptions d'Emma, qui désire les grandes choses romantiques et retombe régulièrement dans la réalité, ce qui forme une espèce de Suite (*), comme celle des aventures de don Quichotte. Flaubert avait voulu dépeindre ces chutes répétées avec amertume, mais une belle cadence en résulte, de sorte que sous ses mains une transsubstantiation s'est opérée. Ce qui devait être un signe de la platitude la plus triste devient par sa régularité une raison de beauté. C'est encore une cadence pareille à celle du style.

Une autre Suite, aussi très apparentée au style, est celle des variations. Emma est entourée de personnages, qui sont des variations de son thème. Tout naturellement, elle choisit des amants qui de quelque manière lui ressemblent. Rodolphe est un sensuel très réaliste, mais qui emploie avec dextérité les phrases, les gestes du romantisme pour mieux atteindre son but. Il est supérieur à Emma comme l'hypocrite dépasse facilement le vrai dévot. Quant à Léon, il est

(*) La suite joue un grand rôle dans toute l'œuvre de Flaubert, dans l'Education comme dans les visions de Saint-Antoine; et finalement dans Bouvard et Pécuchet.

romantique par sa jeunesse, honnêtement, avec conviction, mais demain il redeviendra bourgeois; pour un certain temps seulement il a été pareil à Emma; ce qui pour elle est l'essence même, dont elle n'arrive jamais à se détacher et qu'elle paie finalement de sa vie comme une martyre, n'est pour Léon qu'un accident passager. Le ténor de l'Opéra de Rouen est une autre variation, courte, mais très importante : il est un réaliste, jouant le romantique dans un double jeu sur scène et dans la vie. Emma, qui est comédienne sans le savoir, se reconnaît dans cet acteur, qui pourrait devenir son amant, si Léon, l'autre variation, la plus naïve et la plus douce, ne venait pendant l'entr'acte prendre la place laissée vacante par le ténor. Ainsi chaque comparse est un peu une Bovary, même Homais, qui vers la fin, fatigué d'être bourgeois, affecte le genre artiste et romantiquement désire être décoré. Charles, d'abord, n'est que bourgeois sans la moindre velléité de grands désirs et de grands rêves, puis après la mort d'Emma, il se transforme en elle, il devient son héritier spirituel, son chagrin est la passion la plus forte, donc la plus romantique du livre. Il y a — variation en minuscule — le coiffeur de Yonville, qui monte et descend comme un fauve dans son petit magasin, rêvant d'un établissement à Rouen, que sans doute il n'atteindra jamais. Une autre série de variations est celle de la bêtise humaine : thème pauvre et terne par lui-même; voici qu'il se montre capable de différences et de gradations au point qu'il devient riche et chatoyant et même magnifique. Il y a aussi la suite des sciences dans ce roman. Au fond : la géographie qui forme une base ferme et compacte. Les actes et faits de la société sont des fragments d'une sociologie de la France vers 1850. Mais la science principale du livre est la médecine. Puis il y a celle de l'histoire de la littérature : comme don Quichotte contient de continuelles références au roman chevaleresque, de même rien qu'en possédant le roman de Flaubert, au cas où viendrait à sombrer la littérature du romantisme, on pourrait la reconstruire. Le grand souci de la science moderne étant la causalité, celle-ci règne dans le roman d'une manière absolue. Même le Moi d'Emma est enchaîné exactement comme celui des autres. Deux éducations (il y a donc aussi la

science de la pédagogie) sont à la base, celle de Charles, puis celle d'Emma; lui se plie à tout, accepte les milieux; elle, dès le début, est une récalcitrante. L'opposition peut être aussi démontrée causalement : cette fois nous voyons une romantique, une âme de Werther ou de Corinne expliquée comme un produit du sol .Ce qu'Emma prend pour de magnifiques passions spontanées et vives n'est que nécessité. De même toute la partie financière du roman constitue encore une étude scientifique, un fragment d'économie politique, par laquelle la loi de la causalité peut le mieux être démontrée : avec l'argent, on touche au tuf des choses. Les chiffres sont des nombres pythagoriciens : au-dessous de cette société moderne, si chaotique, si incrédule, si agitée, ils étaient la seule véritable musique de l'époque. Ainsi, dès le premier mot du roman « Nous étions à l'étude quand... » jusqu'au dernier, « Il vient de recevoir la croix d'honneur », tout s'enchaîne scientifiquement, fatalement, comme dans Œdipe-Roi, avec la seule différence que dans la tragédie antique, le chœur du moins gardait une certaine liberté d'attitude, tandis qu'ici les chœurs, les milieux font partie intrinsèque de la nécessité, ils jouent même le rôle de cause principale. Alors, il n'y a plus d'échappée possible, c'est la fatalité complète. La bêtise humaine que Flaubert aimait tant décrire pouvait s'y insérer, elle n'a pas l'imprévu et la spontanéité de l'intelligence, elle est fixée, elle a des lois inéluctables, elle aussi peut devenir une science. Cette liaison continuelle et totale des causes et des effets réalise un ordre parfait. L'antifantaisie poussée jusqu'à l'extrême devient une raison de beauté. Les actions, les passions, les gestes ont la rectitude de la frise des Panathénées. La qualité de l'art hiératique est atteinte par le détour des sciences. Combien le « style » ressemble à la causalité entendue de cette manière ! Car lui aussi porte l'empreinte de la nécessité absolue. On tenterait en vain d'en déplacer une seule parcelle ; chaque phrase, chaque partie de phrase est fixée et non interchangeable comme les données médicales ou sociologiques ou comme les paroles de l'imbécillité bourgeoise. Là encore, il y a donc identité de la forme et du contenu.

Le récit se développe jour par jour, souvent minute

par minute, même jusqu'à l'arrêt complet du temps. Tous les milieux sont statiques, ils n'avancent ni ne reculent. Jamais le côté stagnant de la province n'avait si bien été dépeint. Chacune des scènes se replie sur elle-même et constitue comme dans l'opéra une chose fermée. Même quand elles contiennent une progression de l'action générale, elles ont l'air de s'arrêter. Parfois ce sont des intérieurs, comme la scène de l'amour timide entre Emma et Léon ou le ménage des Homais, dans le style des peintres hollandais du XII^e siècle : rien ne bouge et ne vient du dehors troubler une vie qui se concentre en elle-même. De même, les paysages sont traités en natures-mortes. Comme le Balcon de Manet, précisément par suite de l'exactitude, chaque tableau semble figé. Il se recule dans une sphère étrange, qui n'est ni distance lointaine, ni la proximité habituelle. Si on réussit à oublier tout ce qui nous est trop familier dans le sujet et les personnages de Madame Bovary et si l'on recherche, par abstraction son véritable contenu de beauté, sa ressemblance esthétique avec une mosaïque — l'œuvre de Flaubert aussi est composée de petites pierres juxtaposées — devient frappante. L'appareil scientifique du XIX^e siècle et la causalité produisent aussi de la rigidité. Emma Bovary à Yonville, entourée de bourgeois et de ses amants, est comme Théodora avec sa cour. Et là encore, il y a similitude et apparentement avec le style, dont la cadence continuelle est le plus singulier mouvement sur place, comme le balancement sur un navire ou dans un hamac.

Le style n'est donc d'aucune manière étranger au contenu du roman. Il n'est pas un épiphénomène, mais un des phénomènes parmi les autres, le plus évident, il est vrai, le moins masqué, le plus direct. Aussi par lui nous apprenons les intentions et les visées esthétiques de Flaubert, même là où elles étaient inconscientes au créateur même. Ce style peut, comme nous venons de le faire, servir d'indicateur pour les investigations esthétiques. Il insiste comme un Saint Jean qui montre du doigt ; il s'agit de bien interpréter son geste. Ce qu'il montre n'est pas foncièrement différent de lui-même, mais n'est non plus créé par lui, il ne fait que précipiter ce qui se préparait. La beauté dormait encore ou n'était qu'à demi-éveillée. Ainsi la causa-

lité dans le roman pouvait se tourner vers le côté purement scientifique. Mais la cadence du style, qui ressemble à cette causalité, approche et donne la décision, pour que cette causalité devienne une raison de beauté. De même, toutes les jonctions réalistes et romantiques auraient pu avoir des résultats trop denses, trop alourdis de matière et par là retombant dans une réalité unilatérale, si le style et son incantation ne venaient prêter leur aide. Ainsi, il y a les catalogues des choses (noms de maladies et de produits pharmaceutiques, trésors de la cathédrale décrits par le Suisse, produits agricoles aux Comices), comme le demande l'esprit réaliste et positif. Le romantisme de son côté, par de tout autres raisons, avait aussi aimé l'entassement des choses ; chez lui, c'était par jeu ou par curiosité historique ou par philosophie panthéiste, ou encore par le plaisir d'exercer la toute-puissance de l'esprit subjectif ou par le désir de voir le glissement, la métamorphose des choses entremêlées. Ainsi dans toutes ces nomenclatures, la jonction réaliste-romantique se forme devant nous. Relisons la scène de la cassette : « Machinalement, il se mit à fouiller dans ce tas de papiers et de choses, y retrouvant pêle-mêle des bouquets, une jarretière, un masque noir, des épingles, et des cheveux — des cheveux ! de bruns, de blonds ! quelques-uns même, s'accrochant à la ferrure de la boîte, se cassaient quand on l'ouvrait. Ainsi flânant parmi ses souvenirs, il examinait les écritures et les styles des lettres, aussi variés que leurs orthographes. Elles étaient tendres ou joviales, facétieuses ou mélancoliques ; il y en avait qui demandaient de l'amour et d'autres qui demandaient de l'argent. A propos d'un mot, il se rappelait des visages, de certains gestes, un son de voix. » Voilà un exemple de cette jonction réaliste-romantique. Le style comme une tierce personne vient s'ajouter, comme étranger tant à l'élément romantique qu'à l'élément réaliste, mais apparenté au fait surréel déjà de la jonction des deux. Grâce à lui, à un dernier coup de main qu'il donne, tout devient très léger et voltige comme dans un Songe d'une Nuit d'Eté. Ce qui se préparait déjà, est consommé par ce style. De même dans la scène de la voiture close et mystérieuse, avec le dénombrement des rues de Rouen exact comme dans un guide

et avec le chœur des bourgeois étonnés, la jonction réaliste-romantique est déjà faite. Mais, comme toujours, c'est par le style que la suprême transfiguration, qu'il n'avait pas provoquée, est achevée. Alors Rouen n'est plus Rouen, c'est Venise, et, non pas comme il est dit au commencement du roman d'un quartier de la ville « une Venise sordide ». mais la Venise la plus splendide, sur les eaux de laquelle glisse la voiture changée en gondole.

Fernand LION.

Fragments d'un Art Poétique

I

Quel berger mène ces troupeaux
ronronnants de noirs hippocampes,
aux tièdes jardins où coraux
et fleurs brûlent comme des lampes ?

Mille grillons dans chaque oreille !
Mais au fond de cette rumeur
un mot languissant appareille,
doux comme une enfant qui se meurt;

et s'en vient, à travers la foule
des mots noyés que la pensée
dans ses vagues démentes roule,
roule et roule, jamais lassée,

se mêler ainsi quelque soir
au scintillement de ce livre,
comme un singe que le miroir
surprend tout à coup et délivre.

II

C'est l'heure : abolis-toi, mémoire.
Revenons à ces fonds marins
où le rêve ouvre des écrins
dans les dédales et la moire.

Pieuvre du sommeil. Tentacules
semant des éclats et des fleurs
dans mes yeux naufragés, lueurs
vers l'autre bord des crépuscules.

Gamme des mots de mieux à pire
enfin confondus dans mes yeux,
et tout disloqué, pire ou mieux,
le soir au merveilleux expire.

Fils d'or je sens glisser vos sondes,
et sauvé par votre prison
je vais, debout dans ma raison,
les bras ouverts entre deux mondes.

III

Quand tu nages de branche en branche
ton souffle monte du feuillage,
et le ciel, aux clairières d'eau,
tremble dans l'or de ton sillage.

..Tout brûle dans mes yeux : la rive
est clameurs et flammes d'oiseaux.
Toi, l'Etrangère inattentive
au vert en cendre des roseaux,

tu souris à quel printemps d'onde
qui te roule dans son baiser
si loin de nous et de ce monde
plein d'un brusque automne embrasé ?

Mais rien ici qu'aube, silence,
mes yeux s'ouvrant sur ton corps nu ;
et toi nageant de branche en branche,
là-bas d'où je suis revenu.

Robert GANZO.

La philosophie d'Henri Bergson

Un philosophe désire moins être suivi qu'être compris. Ce qu'il souhaite de rencontrer chez ceux auxquels il s'adresse, c'est une « attention passionnée ». Si nous voulons rendre à Henri Bergson le seul hommage qui soit digne de lui, l'hommage selon l'Esprit, appliquons-nous à bien entendre sa philosophie.

La mort est ce qui accomplit la personne. Elle est aussi ce qui donne à une œuvre sa forme définitive. Allons à la pensée bergsonienne, ainsi arrêtée, avec cette sympathie spirituelle qui, oubliant pour un temps nos propres desseins et suspendant nos entreprises, nous rend capables de mieux comprendre ce qu'on nous dit.

***

Il y a trois choses qui caractérisent un philosophe : d'abord, la méthode qu'il emploie — ensuite, la vérité, généralement très simple, qu'il pense avoir découverte — enfin, son attitude générale à l'égard des choses et des problèmes.

Ceux mêmes qui ne savent pas grand'chose d'Henri Bergson se croient capables de nommer sa méthode : n'est-ce pas cette « intuition » dont on a tant parlé ? Il pourrait paraître naturel d'examiner d'abord ce qu'est ce moyen de connaître, puis de voir quels résultats il nous procure. Ce procédé d'exposition, qui semble raisonnable, inverse en réalité l'ordre logique des notions; il altère aussi l'histoire de leur apparition dans la conscience. On n'a pas de méthode parfaite avant d'avoir rien trouvé. C'est à l'occasion d'une découverte heureuse qu'on remarque les moyens qui l'ont rendue possible et qu'on cherche à les systéma-

tiser pour leur faire produire de nouvelles connaissances. C'est ainsi déjà que, de la certitude du *cogito,* Descartes tirait la règle de l'évidence. De même, c'est dans la découverte de la durée concrète que Bergson aperçoit les caractères de l'intuition.

Impossible de séparer ici l'acte du résultat. Parmi les sens multiples qu'on a pu attribuer à son intuition, celui que Bergson retient comme essentiel caractérise l'opération par son objet, la durée : « penser intuitivement, c'est penser en durée ».

Henri Bergson a commencé par être un disciple d'Herbert Spencer. Il a longuement médité sur le thème central de la philosophie spencerienne : l'évolution. Mais, en réfléchissant à la nature du temps, pour essayer de donner à la doctrine évolutionniste une base mécanique qui fût vraiment solide, il s'aperçut avec surprise que le temps réel échappait aux prises des mathématiques. Parce qu'elles sont la science de la mesure et qu'on ne peut mesurer directement que des grandeurs spatiales, elles ne retiennent du temps que sa projection dans l'espace. N'est-ce pas par la position des astres dans l'espace céleste ou par la situation relative des aiguilles sur l'espace circulaire d'un cadran que se fait la mesure du temps ? Mais, pour se plier ainsi aux besoins de la vie sociale et du calcul scientifique, le temps perd sa véritable nature. Il devient quelque chose d'abstrait, d'impersonnel, d'homogène. C'est un temps dans lequel « il n'arrive rien ». On le représente spontanément par une ligne sur laquelle des points diversement situés figurent les instants.

L'erreur est ici de prendre le symbole pour ce qu'il veut exprimer. Le temps véritable est tout autre chose que ces schémas dans l'espace. Ce n'est pas un milieu vide et indifférent, mais une réalité dense, concrète, vécue. C'est notre propre « durée », la vie même de notre moi. Nous la saisissons lorsque nous parvenons à « invertir » la direction naturelle de notre intelligence et que, la détournant des objets extérieurs, nous la ramenons vers l'activité foncière qui nous constitue.

Toute la philosophie bergsonienne n'est que l'approfondissement progressif et méthodique de cette découverte fondamentale de la durée, qu'exposait, en 1889,

l'*Essai sur les données immédiates de la conscience.* Dans *Matière et mémoire* (1897), Bergson cherche à montrer comment cette durée vivante porte en elle son passé. Dans *L'Evolution créatrice* (1907), il nous apprend à saisir, par un effort de sympathie, la durée des autres consciences et à élargir l'intuition de notre propre vie pour la rendre capable de saisir la vie universelle. Le dernier grand livre de Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), cherche enfin quels sont le sens, la valeur, l'avenir de cette durée et de cette vie.

***

Mais comment obtenons-nous cette conscience du moi-qui-dure ? Est-elle l'œuvre de notre réflexion ? Assurément pas : la durée n'est pas le résultat d'une construction ; c'est une « donnée » qu'il faut découvrir. Notre connaissance est ici le résultat d'un acte simple dans lequel le connu et le connaissant ne se distinguent plus : « C'est la vision directe de l'esprit par l'esprit. Plus rien d'interposé ; point de réfraction à travers le prisme dont une face est espace et dont l'autre est langage ». Ce n'est pas en sortant du temps mais en nous replongeant dans la durée que nous pouvons atteindre ce qui a toujours été le but de la métaphysique : une connaissance absolue.

En toute rigueur, une connaissance immédiate ne peut s'enseigner : on voit ou l'on ne voit pas. D'autre part une connaissance absolue ne saurait se livrer par degrés. Ce que l'on demande à une méthode ne se trouve donc pas dans l'intuition. Celle-ci n'est ni un ensemble de procédés ni une « poursuite ». C'est une possession. Il faut chercher ailleurs la méthode bergsonienne : dans les démarches qui exploitent les résultats de l'intuition et surtout dans celles qui la préparent et la rendent possible. Voici reparaître le rôle de cette intelligence qu'on accuse si souvent Bergson d'avoir voulu éliminer ou réduire. Si l'intuition « dépasse l'intelligence, c'est de l'intelligence que sera venue la secousse qui l'aura fait monter au point où elle est ».

L'intuition perd ainsi le caractère mystique, magique, irrationnel qu'on a voulu parfois lui attribuer. Elle n'est pas un don gratuit, mais une conquête.

Pourtant analyse et dialectique n'ont de sens que par l'intuition qu'elles préparent ou qu'elles exploitent. Aussi l'intuition est-elle comme immanente au mouvement réflexif qui la rend possible.

Il y a, dans l'approche bergsonienne de l'intuition, deux aspects complémentaires. Il faut, d'une part, suggérer, faute de pouvoir le décrire, un mouvement de l'âme, qui se détourne de ses objets habituels pour se saisir elle-même dans sa durée créatrice. C'est à quoi s'efforcent les métaphores qui sont proprement indispensables, puisqu'il s'agit d'exprimer l'inexprimable. En face de difficultés analogues, Platon déjà avait eu recours au mythe ; il disait aussi que tout ce que peut faire l'éducation est de tourner « l'œil de l'âme » dans la bonne direction. Bergson nous parle de « torsion », « d'inversion ». Il s'attache à exprimer tout ce qu'il y a de difficile, de violent, voire de douloureux dans l'opération qui conduit à l'intuition, cette immédiation qui est à la fois pénible et précaire. La marche vers la connaissance absolue n'est possible que si, aux efforts que nous faisons pour prendre l'attitude convenable, se joint une libération progressive de tout ce qui pourrait entraver notre marche à la lumière.

Ce deuxième aspect de la méthode bergsonienne n'est pas le moins important. Soulignons d'abord le caractère intellectuel que présente la dialectique de purification. Ce sont moins nos passions qui nous attachent au monde de l'espace que la nature même de notre intelligence. C'est à l'intérieur de celle-ci que doit se dérouler le combat.

« Une connaissance scientifique et précise des faits est la condition préalable de l'intuition méthaphysique qui en pénètre le principe ». Aucun livre de Bergson qui n'ait pas été précédé d'une enquête rigoureuse, patiente, objective. Cette étude préliminaire met alors en lumière des contradictions qui semblent irréductibles. Comme l'a bien montré l'un de ses plus pénétrants interprètes, M. Segond, la dialectique bergsonienne est faite de la reconnaissance et de la résolution successive d'une série d'antinomies concrètes. Nous ne pouvons en retracer ici le développement. Disons seulement que c'est l'intuition qui viendra, non pas trancher le débat, mais en montrer

le caractère illusoire. La résolution de chaque antinomie ne se fait pas par synthèse, mais par évanouissement. Les contradictoires ne sont pas conservés dans un système plus compréhensif : on s'aperçoit qu'il n'y avait pas de contradiction dans le réel, mais seulement dans le langage. La résistance des opposés ne témoignait pas de leur solidité, mais de leur durcissement, de leur sclérose...

Faut-il par exemple décider entre liberté et déterminisme ? On montrera que les thèses qui s'affrontent n'ont l'une et l'autre de signification qu'apparente. Si on l'analyse de près, l'argumentation des déterministes revêt cette forme puérile : « l'acte, une fois accompli, est accompli ». A quoi leurs adversaires répondent, avec une égale puérilité : « l'acte, avant d'être accompli, ne l'était pas encore ». L'antinomie prétendue s'évanouit. Délivré des difficultés verbales dont il était prisonnier, l'esprit pourra se retourner vers lui-même et demander à l'intuition une compréhension véritable de sa liberté.

Ce n'est donc pas un hasard si chacun des livres de Bergson vient nous délivrer d'un système ou dissiper un faux problème. L'*Essai* de 1889 veut nous libérer du formalisme kantien et du mécanisme associationiste. *Matière et Mémoire* lève l'hypothèque que faisait peser sur la psychologie une physiologie cérébrale rudimentaire qui prenait ses postulats philosophiques inconscients pour des vérités scientifiques établies. *L'Evolution créatrice* montre la vanité des théories évolutionnistes classiques. *Les deux sources* nous permettent d'échapper à une sociologie étriquée et dogmatique.

Cette valeur de libération de la philosophie bergsonienne a été l'un des facteurs essentiels de son influence. Mais précisément parce qu'elle rend le bergsonisme aisément « utilisable », elle l'a exposé à de multiples déformations. Il est précieux pour l'esprit qu'on vienne délier les entraves. Mais il est tentant aussi, pour un philosophe qui a déjà ses positions prises, d'utiliser à son profit et contre ses adversaires la force dissolvante de la dialectique bergsonienne. Quoi de plus légitime si l'on ne prétend pas du même coup annexer Bergson ? On nous a présenté tour à tour un Bergson positif ou romantique, panthéiste ou converti, défenseur de l'intelligence ou ennemi de la raison...

L'historien en quête du « véritable » Bergson pourra échapper à ces déformations systématiques s'il ne perd pas de vue l'attitude constante du philosophe. Celle-ci a toujours été positive et expérimentale. Bergson pense que « ce qui a le plus manqué à la philosophie c'est la précision ». Pour échapper aux idées vagues, il entend renoncer aux grands systèmes, se poser des problèmes limités et suivre toujours « le détail des faits ». Surtout, il entend rester lié à l'expérience. C'est moins par exemple le problème spirituel de l'éternité ou le problème moral de l'immortalité qui l'intéresse que le problème positif de la survie. Cette dernière préoccupation est essentielle dans le bergsonisme et livre la clé de bien des difficultés : « Si nous étions sûrs, absolument sûrs de survivre, nous ne pourrions plus penser à autre chose ». La survie n'est pas ici l'entrée dans une mystérieuse transcendance, mais l'élargissement de nos perspectives.

Profondément moderne, Henri Bergson est l'héritier intellectuel du Descartes qui voulait nous rendre « maitres et possesseurs de la nature ». Comme lui il est tourné vers le monde et vers ses problèmes. Il ne veut pas sortir de l'univers, mais seulement l'élargir jusqu'à le rendre capable d'accomplir sa fonction la plus haute, s'il est vrai qu'il soit « une machine à faire des dieux. »

*
**

Il reste qu'il est permis d'utiliser une philosophie, dès qu'on s'abstient de fausser son sens historique. Aussi pouvons-nous, sous cette réserve, demander à la philosophie bergsonienne ce qu'elle peut nous apporter. Elle ne s'achève pas en morale de la résignation, mais en philosophie du courage et, comme elle reste sur le plan humain, nous pouvons tous entendre son invitation. Il se dégage du bergsonisme un sens du possible, un encouragement à ne jamais croire au caractère fatal et inexorable des difficultés, un refus positif du désespoir qui peuvent nous être particulièrement précieux, dans nos actuels moments d'épreuve. Peu de philosophies sont aussi ouvertes. Peu accordent moins au destin et autant à l'action humaine. Bergson peut contribuer à nous délivrer de la rési-

gnation pathétique, de la mollesse découragée, de nos routines, de notre paresse, de notre facilité. Pire que l pression du monde extérieur est la détente découragée de notre élan et de notre aspiration. La morale bergsonienne est une morale de la générosité et de l'héroïsme. Elle ne nous a jamais été plus nécessaire.

Gaston BERGER.

Chroniques

ACTUALITE DE LA POESIE

C'est insensiblement que se modifient les modes d'expression et non par un besoin déterminé d'adaptation. La Poésie n'est déterminée que par elle-même. Elle sert les hommes, ils peuvent la servir, il ne leur est pas loisible de s'en servir.

Ils marquent une ignorance singulière des valeurs spirituelles tous ces bien intentionnés qui s'imaginent en régler à leur gré l'orientation. Non que ces valeurs, du fait qu'elles ne vivent qu'en des hommes de chair et présents à leur temps, échappent aux vicissitudes, mais la Poésie, l'Amour ne sont affectés qu'insensiblement. Si les couleurs de l'époque les imprègnent, ils résorbent à leur tour ces apports, les purifient, les rendent pratiquement invisibles commes ces chutes d'eau qui d'un illusoire arc-en-ciel refont une transparente fontaine. Tous les orages du monde et l'écroulement des cités ne changent rien à la nature du courant qui les reflète. Il y a des gens qui croient qu'à braquer des projecteurs sur la Poésie, ils en modifieront l'essence. Il leur faudrait pour cette entreprise des cascades de verre, non des eaux vives. Et qu'ils prennent même le cristal, ils n'en joueront que le temps où il est esclave de leurs doigts, mais libre, il est de nouveau transparent et toujours semblable à lui-même. Ainsi de la Poésie.

Au lieu de lui porter l'intérêt suspect qui se manifeste en certaines enquêtes de presse, pourquoi ne pas tout bonnement reconnaître que, passé le premier moment de stupeur collective, la Poésie française continue ? Il est naïf de penser que des événements récents puissent la modifier de façon tangible et surtout immédiate. Elle ne saurait être contrainte. C'est uniquement dans la mesure où elle est, de par sa nature, la voix des témoins par excellence qu'elle interprètera quelques aspects de la Passion en cours.

Ce changement dans le ton est-il déjà perceptible ? Bien subtil qui le décèlerait. Des intentions nouvelles ? Peut-être.

Mais ce que l'on peut appeler le retour au poème, comme le souci d'une certaine architecture ou la prédilection pour des thèmes généraux, ce qui différencie La Tour du Pin, Cayrol, Lannes, Emmanuel de leurs prédécesseurs immédiats de l'ère proprement surréaliste, toutes tendances qui ne cessent de s'affirmer, remontent à près de dix ans. Aux détracteurs d'une « avant-garde » qui était périmée bien avant la guerre, il n'est pas inutile de rappeler que la jeune poésie français n'avait pas attendu, elle, la leçon des événements, pour se délivrer des tares que l'on s'obstine à lui reprocher.

Il serait pour le moins étrange que l'on prônât la facilité dans les choses de l'art quand on la dénonce partout ailleurs. S'il est une conscience à ne pas violer, c'est bien la conscience professionnelle. C'est par la fidélité à ses plus hautes exigences, par le sens de l'œuvre que la Poésie effectuera un travail parallèle à l'œuvre de renaissance, non en s'intégrant à elle, non surtout en la chantant. Elle sera « très ancienne », certes, car elle n'entend rien renier d'une tradition qui va des troubadours à Mallarmé, « très nouvelle » aussi, car elle ne rejette rien des expériences conduites depuis Beaudelaire jusques et y compris le Surréalisme.

Ce vin nouveau qui est le fruit de siècles de culture, de savants greffages, qu'il soit bien du vin nouveau et millénaire en même temps. On ne remonte pas le cours de la vie, on le poursuit seulement. Vivante, notre Poésie portera fruits et qu'importent les saisons médiocres. La cultiver, voilà tout ce que peuvent faire les serviteurs de la vigne. Ils préparent le terrain d'une plante toute terrestre et qui, si fortes que soient ses racines, produit souvent plus de feuilles que de grappes. Si l'an de disgrâce 1941 n'est point pour la Poésie française l'année de la comète, ce n'est point en l'appellant que les astrologues de la critique la feront paraître. On ne commande ni à la comète, ni au miracle, ni à l'inspiration, mais on en prépare les voies. C'est à cette tâche que se vouent les serviteurs.

La revue de Pierre Seghers, actuellement *Poésie* 41, fondée aux armées, constitua pendant la guerre un lien entre les poëtes combattants. Elle assure désormais par delà les divergences de chapelles et de revues cette unité de la Poésie français rompue depuis Apollinaire et les fantaisistes, si bien que l'on pouvait parler d'une « Droite » et d'une « Gauche » qui s'ignoraient volontairement et manifestaient une étroitesse de vues analogue à celle des partis.

Le premier numéro de *Poésie* 41 contient un hommage à Saint-Pol Roux dont on sait la fin tragique en sa solitude de Camaret. Aragon note avec une justesse mêlée d'émotion : « *Notre désastre aussi s'achève sur un poëte assassiné : dans la France déchirée, comme nous comptions nos cadavres, voici que nous avons reconnu parmi eux le mort magnifique, Saint-Pol Roux, dont le destin fut si étrange, que même son trépas s'entoure du mystère de l'interdit, et qu'on hésite à dire comment il est tombé, lui qui était entré vivant dans le silence, à cette pointe extrême de Bretagne où se rejoignent les fantômes et la mer.* »

Les poëmes que publie *Poésie* 41 sont tous de qualité, notamment *Le déshérité* de Bousquet, un des rares textes en vers d'un homme dont toute l'activité a cependant été orientée vers la connaissance poétique. René Nelli y donne une éblouissante adaptation de Jordi de Sant Jordi et témoigne par son *Elégie au miroir* des ressources infinies que pourrait retrouver la jeune Poésie en reprenant contact avec la métaphysique de l'amour, avec les troubadours dont la profondeur n'excluait pas la transparence. Les autres poètes de ce numéro aussi différents que Chabaneix, Emmanuel, Luc Estang, Emié, Claude Roy et Louis Parrot ont tous contribué par des textes de valeur. Et comme l'on aimera cette affirmation d'Armand Guibert, le plus fidèle des mainteneurs: « *Dans la débacle de toutes les notions chères à un monde qui se croyait définitif, une seule foi demeure, une seule certitude affermie par l'épreuve : celle du poëte attentif à ses voix, et à toutes les voix du monde dont il est la caisse de résonance. Rien ne l'étonne si tout le surprend : tous les pouvoirs sont en lui, et avant tout celui de précéder le siècle, et de se jeter à corps perdu dans les plus folles anticipations, les plus vraies.* »

C'est le même esprit qui anime *Fontaine*, avec cette différence que la revue de Max-Pol Fouchet a toujours nourri des exigences dépassant la littérature et envisage la Poésie d'un double point de vue humain, d'une part en fonction de celui qui l'écrit et doit d'abord l'avoir vécue, l'engagement ne se concevant que total, et d'autre part en fonction du lecteur, de l'homme moyen, qui est en droit d'attendre du message des inspirés le sentiment, la preuve concrète de cette communauté spirituelle qui nous lie les uns aux autres et dont toute œuvre nécessaire, du plus humble outil au plus somptueux poëme, n'est que le très indigne témoignage.

Les numéros successifs de *Fontaine* ont été d'une qualité

croissante et c'est à juste titre que cette publication algérienne peut se dire la revue de la nouvelle génération poétique... Dans le dernier numéro qui nous soit parvenu, le n° 12, il n'y a pas de texte qui soit négligeable ou simplement indifférent. Adamov y donne d'amples extraits de sa dernière traduction de Rilke, ce *Livre de la Pauvreté et de la Mort* », d'une bouleversante actualité. « *Il n'en demeure pas moins*, note Adamov, *que nous vivons au temps le plus pauvre du monde et le plus sombre aussi.*

Fais seulement que les pauvres soient pauvres.

Ce vœu le plus haut de sa vie, celui de pauvreté, si Rilke l'a assumé, c'est qu'il savait que l'heure était venue du seul salut possible dans l'absolu dénuement. La pauvreté essentielle non pas d'un seul, non pas de quelques-uns, mais de tous. »

Fontaine a récemment donné *La Guerre Sainte*, de René Daumal et *De la foi*, de Marc Bernard, deux études sur l'attitude présente des intellectuels qui puisent dans la faillite de certaines notions qui leur furent chères, l'âpre volonté de refaire de plus humaines et plus efficaces raisons de vivre.

Les poèmes que publie *Fontaine* sont tous de classe. On appréciera « Nuit des Saints », de Pierre-Jean Jouve, où l'on relève cette notation si vraie du point de vue spirituel, mais que l'on ne peut s'empêcher d'appliquer à la Passion collective :

Et transpercé de clous je souris d'aise
Quelle joie de périr même en humilité
D'imiter le grand Mort même en caricature
La seule mort que l'humanité pure ait éprouvée.

Jean Tortel publie deux poèmes, dont l'un *De ce corps enfermé*, par le thème comme par le traitement est caractéristique d'un des soucis essentiels de la jeune poésie, atteindre au concret tant par la création d'un univers palpable, reflet sans trahison de la vision intérieure, que par l'élaboration du poème lui-même qui n'est plus document ou témoignage, mais objet en soi, instrument de satisfaction. Les textes de Louis Emié et de Michel Levanti sont de la classe habituelle de ces poètes. D'Alain Borne, il faut signaler un « Noël » un peu grêle, un peu précieux, mais tout illuminé de la présence ouatée de la neige.

La révélation de *Fontaine*, et très probablement la découverte de l'année, est cet étonnant *Soliloque d'Uccello* de Lanza Del Vasto dont l'apparent archaïsme est l'expression naturelle d'un poète très rare dont on devine qu'il appartient par dela les siècles moins à notre époque qu'au XIII^e^ siècle auquel le rattachent ses ascendances siciliennes et sa passion de la mystique des nombres. Il se peut que le poëte du *Chiffre des choses* soit appelé à exercer sur une génération qui attendait cette poésie à la fois élaborée et inspirante une influence analogue à celle qu'exerça il y a un demi-siècle Moréas qui était nécessairement et racialement un classique comme Del Vasto est instinctivement un « précurseur » des poètes du « dolce stil nuovo ».

Or ce n'est un secret pour aucun passionné de Poésie que toutes les recherches des années récentes, cette exploitation insensée des possibilités de l'homme tant dans l'ordre de la création artistique que dans celui des techniques matérielles sont appelées à s'exprimer par un lyrisme organisé, à la fois précieux et transparent, très proche des ambitions de Dante. Sans doute est-il temps de tourner le dos à cette exploitation de la sensibilité qui, occupée par des cures de raison raisonnante, voire de dialectique de l'inconscient, et malgré des exceptions aussi éclatantes que les synthèses du Romantisme anglo-allemand, s'est poursuivie jusqu'à ces derniers mois. Même si la tentative devait faire faillite, le nom de Lanza del Vasto est d'ores et déjà à retenir.

Si *Fontaine* œuvre en Algérie, Guibert, le plus loyal serviteur que je connaisse, réalise une autre gageure dans la Régence proche, celle de donner hebdomadairement à la *Tunisie Française*, un grand quotidien, une page littéraire où la Poésie est défendue par Marcel Sauvage, Jean Amrouche, François Bonjean, Henri Bosco, avec une rigueur, une orthodoxie que l'on aimerait trouver dans la presse française. Il convient toutefois de souligner ici l'action menée par Audisio dans *Le Figaro* ou certains articles du *Jour* qui témoignent du souci parfois dangereux de rétablir les ponts entre les poètes et un public plus large. Christian Mégret mène le bon combat dans le *Jour* ; l'équipe du *Figaro*, Pierre Brisson, Maurice Noël, André Rousseaux poursuivent avec courage et bonheur une entreprise nécessair de vérification des valeurs. Accueillante à toutes les démarches sincères de la nouvelle génération, elle ne craint pas de remettre à leur place des médiocres qui, dans l'ébranlement général où l'on veut compromettre certains grands noms, prétendent tirer un renouveau de prestige que leurs œuvres indigentes ne sauraient justifier. Honneur aux critiques qui ne permettent pas à des morts de ressusciter les lettres françaises. Place à la vie.

De telles entreprises témoignent en tout cas de l'intérêt tout nouveau que l'on porte dans les milieux les plus divers aux choses de la Poésie. Tandis que les revues, trop rares encore, se montrent plus accessibles, leur effort de diffusion est gêné matériellement par la crise du papier. Plusieurs attendent pour paraître ou reparaître, une autorisation hypothétique. Citons à Toulouse, où se sont retrouvés André Silvaire et Jean Le Louët, *Les Nouvelles Lettres* qui furent une des plus brillantes revues de l'immédiate avant-guerre ; toujours à Toulouse, Louis Emié voudrait lancer une revue ; Lescoët à Nice voudrait reprendre plus régulièrement *Septembre;* Marc Dornier et Jacques Mercier parlent de fonder les *Cahiers de la Table Ronde* ; Paul Saintaux déplore à Oran de ne pouvoir reprendre *Grand Erg*.

Ces difficultés pratiques ne changent rien à la vitalité de la Poésie, elles contribuent même, comme toute épreuve, à resserrer les liens de camaraderie, à recréer une fraternité nécessaire de la communauté des poètes. Celle-ci ne retrouvera d'ailleurs son sens total que le jour où les communications seront possibles avec Paris et les camarades du Nord et de Belgique, un Demailly, un Flouquet dont on est sans nouvelles. Pour l'instant, les poètes n'oublient pas leurs camarades prisonniers : *Poésie* 41 leur consacre quelques pages en chaque numéro ; Guibert entretient le culte de Patrice ; Denis-Paul Boulc'c poursuit avec *Les feuillets de l'Ilôt* la tâche de Digot ; quant à nous, nous espérons donner sous peu des poèmes de *A l'œil nu* de Luc Decaunes, que la guerre nous empêcha d'éditer.

On peut espérer que cet exil, cette « grande captivité » de la Poésie française porteront leurs fruits. Il est à souhaiter en particulier que la décentralisation imposée par les événements leur survivra dans une certaine mesure et neutralisera l'influence nécessaire mais à tant de titres dangereuse des groupes parisiens. De l'ensemble des communautés provinciales, y compris la province mère et bien aimée, l'Ile de France et Paris, se dégagera une nouvelle Poésie française qui sera moins l'expression de tendances intellectuelles que le chant élaboré et spontané à la fois de toutes nos régions, des Flandres à l'Afrique.

Léon-Gabriel GROS.

C. F. LANDRY

« S'il est vrai que les singes se noient avec leurs poings dans les yeux, l'homme qui vit seulement sa vie d'homme est un singe qui se noie. »

C. F. LANDRY.

Les romans de Landry (1) se passent dans les vallées des Cévennes « tristes, même en été, avec une pierre ferreuse, et juste le reflet court des micas schistes, et l'horizon bouché à tous les tournants de vallées, et des sommets à vous dégoûter d'être montés si haut, par cette monotonie inusable qui est la chappe étouffante de là-bas. »

Il évoque une nature hostile (2) prête à envahir les maisons et les champs des paysans, à la moindre défaillance. La « Baragne », de sa végétation touffue, épineuse, couvre les terrains, abandonnés : tel est l'impitoyable visage de ce Midi désertique en été, où pour Landry l'homme n'est compté pour rien.

Ses principaux romans, *Diégo* et *Baragne*, content comment l'homme est écrasé par cette nature rude et hostile. Par un langage sobre et dense Landry nous décrit sans aucune pitié ce peu d'importance de l'homme :

« Je me promène dans un désert de basse-brousse.... Parfois pour échapper aux buissons bas qui me retiennent trop, je marche pendant des centaines de mètres sur des amas de pierres, qui ont jusqu'à trois à quatre mètres de large sur deux de haut.

---

(1) Diègo (Ed. Guilde du livre 1938 — hors commerce — Ed. Corréa 1940) Baragne (Ed.: Guilde du livre — décembre 1939 — Lausanne. Ed. Corréa 1940).

(2) Landry n'est pas un romancier amateur de campagne au cours des vacances; il en parle avec cette ironie cruelle et hautaine, qui est bien dans sa nature :

« Ces romanciers citadins avaient mangé des œufs frais, un poulet qui n'était pas en fil de fer, ils voyaient tout, si j'ose dire, par les yeux de leur ventre. Une bonne digestion nous valut, du même coup, et la bonté, et la beauté du paysan. Ils avaient, j'y reviens, des œufs frais, donc des sentiments frais; de la salade tendre, donc ils connaissaient la tendresse, vivant dans l'air pur, ils étaient toute pureté. » (Bulletin Guilde du Livre. Décembre 1938).

Et ce travail cyclopéen fut un travail de paysan qui inventa de la terre en ramassant les pierres une à une, par milliers de mètres cubes. Autant et plus de travail que des cathédrales. Non par l'orgueilleux monument d'un Pont du Gard, d'une pyramide, mais l'humble tas de pierres pendant des centaines de pas, disant que les générations se transmettaient le devoir. Et puis le silence est revenu. La Baragne revenue. La terre même envolée, soit que les orages aient délavé la pierre. On pourrait recommencer. Il y a autant de pierrailles que devant... »

(Bull. février 1939).

Dans ce pays aride, il suffit de regarder les villages abandonnés pour admettre la philosophie d'humilité de Landry : « L'homme passe dans le temps comme un bateau qui laboure la mer, et derrière après avoir été blanche et pleine de lumière, l'eau se referme et tout s'efface. » (Baragne, p. 16).

Landry illustre sa pensée par la création de ces hommes purs: Diègo, écrasé par une fatalité, en face de laquelle l'existence humaine compte fort peu; Romanet, le berger philosophe, seul avec ses moutons, qui a du monde une vision tranquille, peut-être amère pour la vanité humaine, mais toute naturelle pour lui :

« Il y a quelqu'un qui commande, qu'on ne voit pas, qu'on n'entend pas. Il faut avoir promené son troupeau toute une vie pour deviner. C'est toujours le même troupeau qu'on promène: un troupeau de moutons. Et cependant ils sont tous partis, aux foires et dans les charrettes des bouchers, pendant qu'à l'autre bout le troupeau recommence par ces agneaux tout glaireux qu'on bouchonne avec un sac. » (Baragne, p. 20)

Conception du monde impitoyable, bien proche de la pensée musulmane (1).

***

S'il envisage ainsi le monde où l'homme évolue, ce n'est pas par pessimisme ou par découragement, mais par simple lucidité

---

(1) Landry cite un quatrain d'Omar Kayyam, qui peut être placé en tête de toute son œuvre :

« Quand nous quitterons mon âme et la tienne, on mettra sur nos tombes une brique, et puis, dans bien longtemps, après bien des jours dorés comme des raisins, de notre poussière, on fera une brique pour la tombe des autres. »

qui n'admet aucune défaillance. Car si la vie écrase l'homme, celui-ci peut résister et tenir contre les éléments : dès qu'il y a combat, il y a espoir, et la beauté du combat suffit amplement.

Toute l'œuvre de Landry exprime cette grandeur de l'homme qui a tenu pendant des générations dans ces régions hostiles, comme l'écrivain dans son existence a lutté contre les difficultés et contre la maladie.

« Ils se sont contentés de tenir. Ils n'ont fait que tenir. C'est un programme formidable. C'est le programme des arbres de la montagne, poussés par ici, repoussés par là, tordus de vent, mangés de foudre, et qui ont une racine de fer.

Des mas qui datent d'Henri IV.

Vous comprenez qu'on n'a pas le droit de douter de l'homme...

La condition d'homme, la voilà : la méritante. Celle qui permet de ne pas désespérer. La condition d'homme, c'est d'être accroché à une trop grosse tâche et d'être uniquement occupé à ce combat. Cévennes, Alpes, Laponie, Pays chauds... variété des données, mais données trop grosses pour l'homme, c'est de s'attaquer à ce qui le dépasse. » (Bulletin déc. 1939).

*
**

Cette grandeur, elle appartient à ces hommes pauvres, humbles, écrasés par une nature hostile, mais magnifique. « Baragne » illustre cette idée que, pour bien vivre, il faut abandonner les maisons et les biens accumulés pendant des générations. Il faut quitter « cette tranquillité farouche qu'on a conquise et qu'on garde derrière les hauts murs de la cour. » Dans la pauvreté, imposée par un climat brûlant et par un sol aride, l'homme trouvera sa grandeur spirituelle.

Landry se méfie encore de toute grandeur qui ne serait pas dans le quotidien, dans son destin terrestre. La grandeur de « Diègo » n'est pas dans une attitude théâtrale, mais dans ce qui est à sa portée : pour lui elle réside dans son métier de carrier.

« Diègo était un homme qui apportait à son travail une gravité méditative. Peut-être ailleurs était-il un pauvre homme, ou un homme grossier, ou violent, ou incapable ? Ici, il se penchait sur son travail avec maîtrise, et cette maîtrise venait justement de ce qu'il s'était identifié à ce travail, jusqu'à connaître au grain et au goût ce qui se passait au fond du mystérieux trou. » (Diègo p. II).

*
**

Toute l'œuvre de Landry exprime ce dépouillement, cette petitesse de l'homme, cette présence de la mort (« Rien n'a de goût que n'ait salé la mort »), cette présence de la fatalité. Cette œuvre attachée à révéler la nudité de la vie, la beauté du silence, la présence de l'absolu dans le quotidien, est l'œuvre d'un homme passionné; c'est une œuvre irremplaçable par sa grandeur poétique, par son sens de la vie, par le déroulement merveilleux du récit. C'est une des œuvres les plus originales de notre temps, celle d'un grand romancier, au style incisif et serré.

Marc BARBEZAT.

Janvier 1940

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Contrepoisons (Poésie. 1930).
Sous la peau de l'homme (Imprimerie Centrale - Lausanne)
La confidence lucide (Mermod - Lausanne)
Léman, roman (Revue moderne - Paris)
Un grand morceau de paradis (Henri Péladan - Uzès 1937)
La journée chez Mercier (H. Péladan, 1937 - Prix des conteurs occitaniens).
Coupe du Monde (Revue Suisse Romande, N° 3, 1939 - Prix Suisse romande).
Diègo, roman (Ed. Guilde du livre, 1938 - Corréa 1940)
Baragne, roman (Ed. Guilde du livre, déc. 1939 - Corréa 1940).
Jean-Daniel-Abraham-Davel (Ed. Aujourd'hui - Lausanne 1940).
Voir nombreux articles de Landry dans les bulletins de la Guilde du Livre, 1, rue du Lion d'Or, Lausanne : 1938 à 1941).

LA POESIE

VIE DES GUARDABASSI, par *Stéfan Atroll* (Feuillet de l'Ilot).

Il y a dans cette nouvelle de Stéfan Atroll un mouvement intérieur qui crépite tout au long du texte en éclats secs, comme un feu d'écorces. Un réalisme sans affectation, un souci d'exactitude, une prose qui s'adapte aux nuances de la vie et moule les personnages sans les détériorer, sans leur enlever quoi que

ce soit d'eux-mêmes, voilà ce qui rend cette nouvelle attachante: la phrase se superpose au vent bref et le pénètre, au mouvement de l'eau dans les rigoles et le guide comme une onde musicale module une onde porteuse. Sous la rigueur de la mise en place c'est une tendresse invisible qui cerne le décor sans le modifier.

Stéfan Atroll nous force à voir ce qu'il voit ; il est aussi poète et c'est ce qui lui donne ce sens du terme exact placé à l'endroit précis où sa valeur est maximum. Il prend position et s'il ne s'affirme pas encore totalement, il semble bien cependant que sa voie la mieux tracée soit celle-là même que nous fait espérer cette brochure dont on a par ailleurs fort peu parlé.

LARGUER LES JOURS, par *Jean Dutrait* (Feuillets de L'Ilot).

Bien que ces quelques poèmes de Jean Dutrait surprennent tout d'abord par le ton chaotique de cette coulée brute, on ne peut s'empêcher d'y saisir et de garder en soi quelques images d'une poésie gonflée de vraie force paysanne, d'un élan de poussière végétale énorme et invisible. Jean Dutrait nous apporte une force fraîche, une vigueur étincelante. Bien qu'il craigne encore de se livrer trop à nu et qu'il faille souvent le découvrir au détour des mots, Jean Dutrait est incontestablement un de ceux qui s'élancent avec le plus de pureté à la découverte d'un homme lié à nouveau aux forces de la terre, de l'amour et de la joie.

L'UNIVERS PROCHE, par *Jean-Marie Gerbault* (Feuillets de l'Ilôt).

L'univers proche de Jean-Marie Gerbault est en réalité assez éloigné de cette communion de l'homme et du monde que l'on serait en droit d'attendre un tel titre. Dénoncer des influences évidentes serait inutile : tout poète sait qu'il doit tendre à s'atteindre au plus profond de lui-même.

Prise comme l'agrandissement et la prolongation d'une recherche intérieure l'influence des aînés ne saurait devoir entraîner une imitation verbale toute extérieure.

Bien souvent, et ce n'est pas spécial à Gerbault, le poème s'écoule vers après vers, chaque vers jouant au poème à lui seul et ne communiquant plus avec ses voisins ni par le chevauchement des images, ni par le fil d'Ariane du sens, d'où cette impression de sécheresse épineuse, d'exil volontaire.

Qu'il se livre à lui-même sans tendresse ! Nous sommes en droit d'attendre de J. M. Gerbault une poésie plus personnelle et plus humaine. Des vers de cette fraîcheur nous le prouvent:

Une moissonneuse éclaboussait les champs
Plongeant son poitrail dans l'écume des blés
La vie roulait dans l'herbe haute
recevant la rosée, le pollen,
Jouant avec les écureuils.

Le poète, ce pionnier de l'esprit a pu s'employer à détruire les fausses valeurs et à en faire jaillir de nouvelles. Mais qu'il nous soit permis de penser avec Eluard que dès maintenant, il se doit d'être un « ordonnateur ». Les matériaux ne manquent pas ! Si par ailleurs nous sommes pauvres, quelle richesse en poésie ! La poésie doit cesser d'être un « jeu » : il appartient au jeune poète d'être assez fort et assez grand pour *construire.*

Jean RIVIER.

LES LIVRES

SUHRAWARDI D'ALEP (1191) FONDATEUR DE LA DOCTRINE ILLUMINATIVE (ishrâgî), par *Henry Corbin*'. Publications de la Société des Etudes iraniennes, n° 16. Paris, G. P. Maisonneuve).

Des grands penseurs mystiques de l'Islam, Suhrawardi d'Alep dit le cheikh Maqtoûl (mis à mort) parce qu'il fut exécuté, dans des conditions assez mystérieuses, en 1191, est l'un des moins connus. A part quelques pages de Carra de Vaux dans le Journal Asiatique, quelques extraits et quelques références, d'ailleurs saisissantes, dans les œuvres de Louis Massignon, il fallait s'adresser aux travaux en anglais et en allemand de Ritter, Horten, Iqbal, Otto Spies et Khattak. M. Henry Corbin a entrepris de combler cette lacune regrettable. Il a traduit plusieurs courts traités significatifs du fondateur de la « doctrine illuminative » : *Le Familier des Amants*, *Le Bruissement de l'Aile de Gabriel* (avec Paul Krauss), et, tout récemment, dans la revue « Hermès », *La Modulation du Simorgh* et la *Langue des Fourmis*. Une conférence publiée par la Société des Etudes iraniennes (à laquelle on doit d'excellentes études du Dr. Contenau, de R. Grousset, de Denison Ross, de Qazvini, de L. Massignon, de Minorsky, d'H. Massé, etc.) situe avec une élégante précision la position intellectuelle du cheikh martyr. La tâche n'était pas aisée. Cette pensée se trouve éparse en de nombreux ouvrages dont beaucoup sont inédits, elle se place comme à l'intersection de la tradition musulmane, de la tradition iranienne, de la philosophie grecque, et du syncrétisme hermétique oriental et est loin de se laisser facilement cerner.

La notion centrale de la doctrine illuminative est de présenter l'irradiation de la lumière comme le reflet du phénomène originaire de l'être et de sa révélation. L'attitude est assez semblable à celle des néoplatoniciens, éperdus de spéculation et chez qui un mode de vie religieuse est inséparable du mouvement de l'intelligence. On peut même rapprocher les hymnes de Suhrawardî de ceux composés par Proclus pour entrer en relation liturgique personnelle avec Dieu.

Traducteur de Heidegger et de Jaspers, H. Corbin montre même les résonances « existentialistes » de cette pensée complexe. « Lis le Livre, dit Suhrawardî, avec extase du cœur, émotion intérieure et réflexion subtile. Lis le Coran comme s'il n'avait été révélé que pour ton propre cas » ; — ce qui nous porte très au delà de tout allégorisme comme de tout littéralisme, ce que M. Corbin appelle une « méditation expérimentale ».

Suhrawardî est un esprit de la famille des Eckart, des Ficin, des Postel, des Schelling, à la fois audacieux et ésotérique, original et érudit, apparemment lointain et très subtilement actuel. « Un Paracelse ou un Jacob Böhme, en qui habiterait un Kierkegaard. »

Il n'est pas sans intérêt de constater que les allusions de Suhrawardî d'Alep au mystique oiseau Simorgh, ont été reprises littéralement un siècle après par le célèbre docteur jacobite Bar-Hebraeus, ce qui illustre de façon significative les rapports entre mystiques musulmans et chrétiens syriaques au Moyen-Age (au reste tous relèvent pour une grande part d'un même maître, le pseudo-Denys).

Suhrawardî fut accusé par les ulémas d'avoir soutenu que Dieu avait puissance en tout temps de susciter un prophète, perspective peu agréable aux représentants d'une religion établie. Il était l'ami intime de Malik al Zahir, gouverneur d'Alep et fils de Saladin. Malgré la résistance de son fils, le sultan ordonna l'exécution du cheikh. Que se passa-t-il ? On ne sait au juste. Les uns disent que Suhrawardî périt étranglé, d'autres, par le sabre; d'autres assurent qu'il s'abstint de toute nourriture, jusqu'à ce que son Seigneur voulût le rappeler à Lui.

Emile DERMENGHEM.

LA LEÇON D'ABRARD OU LE FRANÇAIS DESINCARNE, par *Gabriel Audisio* (Ed. Charlot, Alger).

Ce livre me plaît infiniment. Il a, entre autres avantages, celui de dire des choses fort importantes — puisqu'il s'agit, tout

simplement, de la vie de la langue française — et de les dire gaillardement, franchement. La loyauté ne peut pas donner dans le travers de l'abstraction et de la néologie ! Et c'est tant mieux ! Ce livre, qui dénonce avec crânerie la maladie du français, est bourré d'exemples et de citations où la vie circule librement. Il est rempli de fantaisie et d'ironie primesautières. Egratigner tel visage prétentieux, donner des coups d'épingle et crever des vessies qui se prenaient pour des lanternes, démontrer l'indigence des formules dites savantes, cogner, pousser et engager la bataille pour le « réel », voilà bien le programme que nous aimons. Il y a dans ce livre un sens très vrai de l'homme qui travaille, qui pense et qui aime.

Cet appel à la lumière et au rythme de la vie des métiers, des paysans et des marins n'est pas seulement l'œuvre du poète. Gabriel Audisio est un poète, certes, et des meilleurs, mais il est aussi un psychologue qui se défie du langage fabriqué. L'homme qu'il nous présente est spontané. Vivant au milieu des choses de la nature, il a le sens du réel, le goût du geste, l'intelligence du simple mécanisme qui le rapproche du rythme de la vie. Il ne fait pas abstraction de son âme pour exprimer le réel — car il est un intime composé de chair et d'esprit — mais il garde jalousement le contact avec le métier d'homme. Il sait qu'il exprimera toujours la vie, ses mouvements, sa chaleur, sa lumière, son régime cyclique, dès l'instant qu'il participera au ronronnement de l'activité qui l'entoure. On voit donc que ce retour à la vie du langage est une noble entreprise qui n'a pas seulement pour fonction *l'ornement esthétique*, mais encore qui donne à l'homme le moyen de s'exprimer, c'est-à-dire d'agir comme un tout (psycho-physiologique diraient les savants !) où les jeux si subtils et si variés de l'intelligence éclatent de vérité lorsqu'ils se prêtent à la connaissance de la vie propre, lorsqu'ils sont chargés des couleurs et des fruits si magnifiquement solides des valeurs extérieures et matérielles.

Ceux d'entre nous qui n'ont pas perdu le contact avec les choses de la mer savent combien le langage du marin est merveilleux, combien il donne l'essentiel du mouvement, de la direction, de la chose à faire ou ne pas faire. A l'ancre, à l'aviron, à la voile, à la mer, à Dieu vat, à petit bord, à la bordée, à la visée, à cordes et mâts, à la bouline, à la bonne heure, à l'appel, à fleur d'eau... toutes ces expressions adverbiales sont charmantes parce qu'elles nous livrent une image, une tranche de vie quotidienne.

Se souvient-on des mots qui sont employés en Méditerranée et ailleurs pour définir la voile et ses parties principales? *Bon-*

nette, voilette, taille vent, trinquette... Le navire appareille pour la *grosse aventure*. Le maître d'équipage — nostr'homme des Provençaux — doit connaître parfaitement les *mortes eaux* et les *vives eaux*, s'il ne veut point laisser *embabouiner* son bâtiment. Et le vent est-il *debout* ou *traversier* ? On peut *naviguer au plus près*, c'est-à-dire *les vergues brassées* (les voiles orientées) sous l'angle le plus aigu possible avec la quille, relativement au gréement des mâts, ou naviguer à *l'estime*, ou encore *pincer le vent*... On dit d'un navire qu'il *se tourmente*, lorsqu'il s'agite à la mer... On dit aussi qu'il est *ardent*, lorsqu'il vient au vent...

Les métiers de la mer ne sont pas seuls à posséder un vocabulaire aussi vivant. Tous les métiers ont leur charme. Les mots qui les définissent sont modelés sur eux et c'est pourquoi nous comprenons l'incessant mouvement qui d'un bout à l'autre de la terre unit le rythme du travail au rythme de la vie. Le livre de Gabriel Audisio est tout à la fois un enseignement et un grand poème de vérité. Ecoutez ce qu'il dit :

« C'est la sympathie pour les choses qui ressuscitera le langage. Les choses te donneront les mots dans la corbeille des cadeaux. Avant ton travail : de l'amour pour tous les travaux et tous leurs ouvriers. Avant toute chose : de l'amour pour les choses. »

Henry HARREL-COURTES.

REMBRANDT, par *Marcel Brion* (Bibliothèque française des Arts; Edition P. Tisné, Paris).

Construction simple, claire, intelligente qui nous permet d'approcher le génie de l'artiste, de croire, en dépit des légendes, à la vérité de l'homme amant de Saskia et d'Hendrickje Stoffels, d'étudier dans le portraitiste les transformations profondes de l'être qui cherche dans le spirituel — le seul moyen que Dieu ait donné pour transcender l'immanent — la solution au tragique problème du devenir.

Marcel Brion, dans ces quelques pages qui servent d'introduction à la plus éblouissante peinture qui soit au monde, a dégagé avec la richesse de son talent d'écrivain et de philosophe esthéticien, l'exacte figure de Rembrandt qui, dans l'isolement de la maison de la Rosengracht, poursuit l'angoissante méditation métaphysique où se nouent les problèmes essentiels de la vie. Dans la misère quotidienne de la délitescence, de la chute sans fin et de l'évanouissement, les jeux de l'intense lumière et des couleurs, la diversité magique des formes, les rapports entre les mondes de l'extérieur et de l'intérieur appellent l'artiste.

Position indéfinie entre l'ombre et la vie, instant que l'homme est impuissant à saisir, humble matière chargée du poids de l'éternité, pays où s'opère le miracle de la terre et de l'eau..., Brion était probablement le seul écrivain qui pût nous donner, avec une aussi grande intensité, l'histoire d'une âme géniale qui, dans l'intime communion de la solitude et du rêve, s'est approchée de Dieu.

Henry HARREL-COURTES.

LE THEATRE

LA « COMEDIE EN PROVENCE » DEFEND RACINE A MARSEILLE. CRITIQUE DE L'ECOLE DES FEMMES

Certains aiment trop Racine pour se résoudre à le voir représenter sur les scènes officielles. On ne serait pas autrement étonné d'apprendre qu'à Paris les cent plus fervents admirateurs d'*Andromaque*, jaloux du plaisir qu'ils prenaient à *lire* la pièce, se sont toujours défendu d'aller entendre les gémissements de la Reine parmi les décors du Théâtre Français.

Et pourtant, on aime à croire que les cent Marseillais qui garnissaient l'autre soir la salle du Gymnase, quelque attachés qu'ils fussent aux images idéales de Phèdre ou d'Hippolyte (ou de Thésée, pourquoi non ? ou d'Aricie) couraient d'un cœur léger le risque de voir désormais ces formes fabuleuses s'effacer devant l'imperfection des visages humains. Il est réconfortant de penser qu'une ville si ardemment dévouée aux chefs d'œuvre de ses génies locaux, tels l'*Aiglon* et *Cyrano* qui remplissaient naguère cette même salle, pour ne pas citer la *Fille du Puisatier*, contienne encore une petite poignée de gens assez étranges pour encourager dans leur folie des comédiens dévoués à Racine.

Jouer *Phèdre* à Marseille est plus téméraire encore que de monter le *Faiseur* de Balzac au Théâtre de l'Atelier; il faut dire que Dullin fut mieux récompensé, à moins que les animateurs de la « Comédie en Provence », amoureux de Racine, ne le soient aussi de Stendhal, et préfèrent à leur tour aux applaudissements d'un vaste public l'estime des « rares heureux ».

La salle du Gymnase est assez misérable; mais celles de l'Atelier ou du Vieux-Colombier ne valaient guère mieux, et nous savons combien d'enchantements peuvent prendre naissance parmi la plus rigoureuse pauvreté. Sans renoncer au rêve de voir représenter un jour *Phèdre* ou *Iphigénie* sur la scène monu-

mentale et dorée du Gaumont de la place Clichy, on peut applaudir avec les moindres réserves la tentative des comédiens aixois. Il est permis de regretter qu'au lieu d'un lourd rideau de velours rouge tombant avec l'impétuosité de la malédiction, une ridicule toile verte et bleue, (ah, le rideau du Gymnase !) vienne trancher trop lentement les fils tissés entre le public et la scène, ou penser qu'un autre rideau, fût-il gris, vert ou blanc, évoquerait mieux Neptune que la mer étalée au fond parmi les roses — il reste que la richesse d'âme de cette troupe et son mérite s'exaltent par la pauvreté même de ses moyens. Quelques détails heureux du décor — le dessin des portes, les peaux de bêtes sur les sièges — ou des costumes, témoignent d'une estimable qualité d'esprit. On sent qu'il n'a pas dépendu de ces acteurs de mieux faire, sinon (soit dit surtout pour les comparses) de mieux savoir leur rôle.

Faute d'avoir lu le programme, impossible de dire les noms de cette discrète compagnie : les affiches sont muettes sur ce point. Une Phèdre se souvenant de son incarnation parisienne chez Baty, aussi anguleuse que Marguerite Jamois, avec une belle voix tout ensemble rugueuse et mouillée; un Hippolyte aux membres de sanguine, sans cesse prêt à prendre élan sur le bout de ses sandales blanches, riche seulement, n'ayant pas de poches, de deux ou trois gestes automatiques, juste assez fat pour produire un parfait Hippolyte; un Thésée orageux et entier comme tout bon héros grec; une gentille Aricie blanche et rose pour laquelle il n'est en effet ni sot ni défendu de renoncer à Diane — on applaudit vraiment de bon cœur aux résultats d'une aussi louable entreprise.

Peut-être, après tout, les vers de Racine ne sont-ils pas faits pour être dits sans éclats et sans qu'un minimum de gestes et de déclamation vienne ponctuer la tragédie; et, disons-le pour faire à des interprètes de Racine un rare compliment, peut-être que le spectateur qui relisait la pièce, avant la séance, et écoutait une dernière fois les héros familiers lui répondre d'une voix unie, — peut-être n'a-t-il pas eu trop à regretter que le rideau se lève....

*
**

Une représentation de Molière offre moins de risques ; l'Odéon même, à Paris, sait donner au *Tartuffe* une interprétation convenable. Deux fois, cet hiver, nous avions eu l'occasion de voir Molière à Marseille : les Comédiens de Provence avaient monté très joliment le *Bourgeois Gentilhomme*, et Cécile Sorel avait réussi cette gageure de rassembler sur la tête cu-

rieusement conservée de Célimène les applaudissements d'un public amateur de produits éprouvés. C'est d'ailleurs le même public, attiré par l'acteur plus que par la pièce (1), qui vint faire à Jouvet un succès plus discret sans doute qu'il ne l'attendait. Les conversations de l'entr'acte étaient en effet plus riches en lamentations culinaires qu'en appréciations théâtrales.

Il semble pourtant qu'on ne puisse quitter la salle après un pareil spectacle sans désespérer de jamais rien voir qui le surpasse. On avait déjà ce sentiment à Paris, quand l'*Ecole des Femmes* emplissait d'une foule enthousiaste la salle de l'Athénée ; il s'y ajoutait cette fois une certaine émotion due à l'exacte répétition sur la scène marseillaise des gestes, des accents, des jeux de visage de la représentation parisienne. Non seulement le décor est le même, sauf qu'ici l'éclairage est mauvais et les bougies des deux lustres, par la faute des temps, blanches au lieu d'être rouges — mais Jouvet a désormais une façon immuable de passer de la parfaite béatitude aux grimaces de la jalousie, ou d'arracher négligemment le gazon pendant qu'Agnès lit les maximes du mariage. Le moindre jeu de scène est réglé avec une telle rigueur que l'acteur lui-même ne pourrait plus s'y soustraire. Pourtant, on imaginerait à tort qu'une pareille stylisation enlève à l'action sa vivacité d'allure ; au théâtre, ce sont les gestes mal étudiés qui semblent artificiels ; l'étude la plus poussée recompose la vie.

C'est Jouvet, plutôt qu'Arnolphe, qui est le personnage essentiel : la pointe extrême du mur de Christian Bérard, juste au milieu de la scène, est sa place réservée. Madeleine Ozeray elle-même, plus diaphane encore que pendant les soirées où elle était ondine, où elle s'appelait Hélène ou Tessa, son éternelle grâce adolescente ne sert que d'aimable repoussoir à l'assurance du (futur) époux. Tout au long de la pièce, en dépit de l'échec final, il demeure le seigneur et maître ; s'il n'a pas le dernier mot, il pousse le dernier cri ; et c'est lui qui vient saluer le dernier, au bout d'une progression savamment graduée qui soulève peu à peu les applaudissements, comme dans les discours des grands hommes : il arrive au sommet de la péroraison.

Il est soutenu avec assez de fidélité par sa troupe de Paris, inégalement bonne. On salue avec joie l'excellente Raymone, si comique autrefois dans *Rosalinde;* avec irritation le trop fougueux Horace ; avec cordialité l'aimable Chrysalde, dont l'habit rouge fait penser à la reliure des Œuvres Complètes de Molière dans la Bibliothèque de laPléiade. La scène finale assem-

---

(1) Un spectateur, trop lettré, demandait à son voisin si la pièce n'était pas de Gide.

ble les couleurs le plus franchement diverses ; on semble avoir pris à contraster les tons autant de soin qu'à les assortir : dès avant le dénouement, Agnès est déjà unie à Horace par sa toilette nocturne, qui l'apparente aussi aux deux rosiers de l'impeccable jardin ; au contraire Arnolphe, vêtu de noir, de vert et portant des bas bleus, a sa canne ornée d'un gland rouge. Simples détails ; mais le moindre prend ici une importance extrême, et c'est à lui qu'on se raccroche quand on renonce, par trop d'admiration, à rien dire de la pièce.

Jean LAMBERT.

LES COMPAGNONS DE LA BASOCHE

Une nouvelle compagnie théâtrale *Les Compagnons de la Basoche* a présenté le 12 mars dernier et les jours qui suivirent deux farces, *Le Cuvier* et *Maistre Mimin, étudiant*. A la différence des *Théophiliens* de la Sorbonne qui s'adressaient surtout à des universitaires, la jeune troupe de Léo Sauvage, bien que recrutée en majorité parmi des étudiants, entend œuvrer pour un public plus large et s'il se peut pour le public populaire. Se réclamant du « Théâtre d'Essai » de Raymond Cogniat, dont le succès fut considérable à l'exposition de 1937, Léo Sauvage dont la devise est « Farce, fantaisie, folklore » se propose de recréer la « communion » entre les comédiens et le public. Les textes les plus propices à cette reprise de contact lui paraissent être les farces, pure expression du génie populaire.

S'il est trop tôt pour juger de l'efficacité d'une telle action il faut convenir que les représentations du *Cuvier* et de *Maistre Mimin* ont suscité l'accueil le plus sympathique. Des acteurs encore novices, dont la gaucherie n'était pas sans charme, ont interprété ces textes un peu minces pour le goût moderne avec beaucoup d'allant et parfois de drôlerie. Citons notamment Yvonne Teyssèdre. Si la stylisation du jeu est encore embryonnaire, pour ne pas dire inexistante, les décors sont par contre fort heureux, Léo Sauvage ayant eu recours au système des « Mansions » en vigueur sur les scènes du XV^e^ siècle, de sorte que les scènes les mieux réussies semblent un tableau vivant extrait des miniatures d'un manuscrit enluminé. Plaisir de l'oreille et des yeux, tel fut le caractère de ces débuts. Ariane Mouren avait écrit pour les deux farces une très sensible et agréable musique d'accompagnement. Les danses réglées par O'Brady mirent en valeur la ligne et la grâce de Gilberte Flamel.

Léo Sauvage, metteur en scène et adaptateur, anime une

jeune troupe qui a la foi. Il lui appartient d'en utiliser l'évidente richesse. Les premières représentations ne furent qu'un essai. Elles nous laissent espérer de substantielles réalisations et il serait vain de vouloir juger pour l'instant un effort dont la bonne volonté fait surtout le prix.

L. G. G.

LA MUSIQUE

CONCERT EDWARD FENDLER

Les lecteurs des Cahiers savent quelle série de beaux disques nous devons à Edward Fendler, et que son interprétation de l'*Ouverture en si bémol* de Mozart peut être considérée comme l'un des joyaux de toute discothèque mozartienne. Je viens d'avoir le rare plaisir d'assister à un concert dirigé par le jeune et érudit chef d'orchestre, et au cours duquel nous furent présentées plusieurs œuvres encore inédites en France.

Au même programme figuraient la *Petite Musique de Nuit* de Mozart et le *Concerto en Ré mineur* pour deux violons, de J. S. Bach. La délicate Sérénade, si jeune, si fraîche, fut réalisée, si j'ose dire, avec des doigts de fée; l'exécution de Fendler fut un véritable miracle d'équilibre, de légèreté, de pureté. MM. Tristan Hermann et Léon Temerson, solistes du Concerto de Bach, exécutèrent leurs parties respectives dans un style parfait ; mais leurs sonorités, à mon sens, sont trop différentes, à la fois comme qualité et comme intensité, léger déséquilibre dont l'ensemble n'eut pas à souffrir, grâce aux basses précises et vigoureuses d'un orchestre placé à son véritable plan. Notons que Fendler a respecté la basse continue prescrite par J. S. Bach, partie essentielle, que de nombreux interprètes — même parmi les plus illustres — suppriment avec une coupable désinvolture, sans se rendre compte que l'œuvre subit de ce fait une véritable mutilation.

Mais il faut surtout savoir gré à Fendler de nous avoir fait connaître la *Suite d'Abdelazer*, de H. Purcell, la *IIe Symphonie* de Ph. Em. Bach et une Symphonie de F. X. Richter. Les auditeurs de concerts ont facilement tendance à penser que seules les œuvres des grands maîtres sont dignes de leur attention; je dirai même qu'ils considèrent ces œuvres comme une sorte de création spontanée due au seul génie. Mais en art, tout s'enchaîne ; entre J. S. Bach, qui résume deux siècles de musique et Mozart, fleur parfaite de la musique du XVIIIe siècle, l'évolution fut conduite par nombre d'excellents musiciens qui ne furent pas seulement des créateurs de formes nouvelles, comme

Ph. E. Bach, le créateur de la forme Sonate, où comme François Xavier Richter, l'un des fondateurs de l'école symphonique de Mannheim, mais dont les œuvres renferment de véritables beautés qui méritent d'être révélées au grand public. La *II*e *Symphonie* de Ph. Em. Bach est une œuvre puissante, son premier temps renferme des modulations dont l'audace surprend. La Symphonie de Richter est d'un caractère plus délicat, d'une écriture élégante. On comprend mieux, en les écoutant, tout ce que l'art de Haydn et celui de Mozart doivent à ces précurseurs si injustement tenus dans l'ombre. On ne saurait trop louer Fendler d'avoir — et si brillamment — remis les choses au point. A l'encontre de tant de chefs qui se servent de la musique, sous ses formes les plus consacrées, pour mettre en valeur leur talent personnel, Edward Fendler *sert* la musique.

Gaston MOUREN.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
B F
IMPRIMÉS

TRAVAILLEZ POUR VOUS
ET POUR VOTRE PAYS !

Vos économies vous rapporteront
un bel intérêt, payé d'avance
si vous les placez en Bons du Trésor.
En outre
Vous pourrez disposer de votre argent
à tout moment
car les Bons du Trésor peuvent être escomptés ou vendus à des conditions qui garantissent votre prix d'achat.
Aidez à reconstruire la France, à donner à tous du travail, tout en sauvegardant vos intérêts personnels
SOUSCRIVEZ AUX
BONS DU TRÉSOR

TAUX D'INTÉRÊTS DES BONS DU TRÉSOR

Bons à 2 ans d'échéance	3 %
Bons à 1 an d'échéance	2,5 %
Bons à 6 mois d'échéance	2 %
Bons de 75 j. à 105 jours d'échéance	1,75 %